د. حسن البنداري
كلية البنات — جامعة عين شمس

فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ

الناشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

رقم الايداع بدار الكتب ٧٧٥٦-١٩٨٨

مكتب النسر للطباعة
٣٢ أ ميدان ابن الحكم - حلمية الزيتون
ص.ب : ٨١ - تليفون : ٢٤٢٠٩٧١

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

يعنى هذا البحث بدراسة قصص نجيب محفوظ القصيرة ـ دراسة نصية، تتعمق النص القصصي فتقدم معطياته، وتكشف في نفس الوقت عن طاقته التطورية وذلك من خلال تناول مجموعة غير قليلة من القصص اجتهدت في اختيارها بعد قراءة شاملة لكل الانتاج المنشور منذ عام ١٩٣٤ وهو العام الذي بدأ فيه نجيب محفوظ نشر أول قصة قصيرة وهي «ثمن الضعف»(١) وحتى عام ١٩٧٣ وهو العام الذي جعلته نهاية لبحثي.

والحق أنني لم اجد دراسة شاملة متكاملة (٢) لقصص الكاتب ـ سبقتني

---

(١) أشارت ببليوجرافية الدكتور حمدي السكوت والدكتور مارسدن جونز الى ان اول قصة قصيرة للكاتب هي «فترة من الشباب» التي نشرت في جريدة السياسة عدد يوليو ١٩٣٢ (أنظر مجلة الجديد بتاريخ اول يناير ١٩٧٣ ص ٤٢). والحق اني لم أقع على هذا العدد من جريدة السياسة رغم ترددي على دوريات دار الكتب المصرية فترة غير قصيرة وأنا بسبيل حصر انتاج الكاتب. ومن ثم فقد اعتبرت ان «ثمن الضعف» بداية انتاج نجيب محفوظ في ميدان القصة القصيرة، لانه من الضروري ألا أعتمد شيئاً لم أره.

(٢) ثمة عدد من الدراسات في هذا المجال يمكن ان نطلق عليها «الدراسات الجزئية» لانها درست بعض قصص الكاتب فتناولت عدداً، من العناصر الفنية، او كان هدفها الغالب رصد المضمون القصصي او القضية الخاصة بالقصة: فنجد دراسة الدكتور محمود حامد شوكت في كتابه «الفن القصصي في الادب المصري الحديث» تتحدث عن مضامين بعض قصص همس الجنون وتكتفي بالاشارة الى بعض السمات العامة(ص ٢٩٢)، ودراسة الدكتور احمد هيكل في «الادب القصصي والمسرحي في مصر» (ص ٨٥ وما بعدها) ترصد

الى البحث في فن هذه القصص وتطورها، الا ما كتبه كل من محمود امين العالم في كتابه «تأملات في عالم نجيب محفوظ» وقد صدر عام

الاتجاهات الفكرية لقصص همس الجنون وتعرض للجوانب الفنية عرضا عاماً غير مستخلص من نصوص بعينها (ص ٩٩ ــ ١٠٠). والدكتور عبد الحميد ابراهيم في كتابه «القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث» في ص ١١٨ ــ ١١٩ يدرس بعض قصص «همس الجنون» التي تتصل بالنقد الاجتماعي. ويمضي في هذا الاتجاه عدد كبير من المقالات، كمقال صلاح عبد الصبور في الكاتب ع (٢٥/ ٣/ ١٩٦٣) ص ٥٧ وما بعدها ــ الذي يلمس ما في «دنيا الله» من افكار عن الموت والايمان والحب الصوفي مع اشارات سريعة الى فن الكاتب في هذه المجموعة، ومقال الدكتورة فاطمة موسى في مجلة الهلال ع (فبراير ١٩٧٠) ص ١٩٦٣ عن الصراع بين الدين والعلم، ومقالات كل من صبري حافظ عن الفلسفة (الهلال فبراير ١٩٧٠ ص ١١٦) والدكتور محمد حسن عبدالله عن النقد الاجتماعي (البيان الكويتية عدد يناير ١٩٧٢) وابراهيم عامر وفؤاد دوارة حول الجانب السياسي والقومي ص ٢٦، ١٠٠ من مجلة الهلال ع (فبراير) ١٩٧٠. وهذا كله تناول جزئي لعدد من الموضوعات او المضامين، ولبعض السمات الفنية يفيد في كونه يمثل تعريفاً عاماً بقصص الكاتب لكنه لا يقدم تأصيلاً لظاهرة ما لان تأصيل الظواهر يأتي نتيجة تحليل نصيّ، كما ان هذا التناول لا يعطي الصورة المتكاملة لخط التطور لدى الكاتب...

ويدرس غالي شكري في: «المنتمي في أدب نجيب محفوظ» ص ٣١١ وما بعدها ــ قصص «همس الجنون» و «دنيا الله» من زاوية المقارنة في ظل معنى يراه رابطاً بين المجموعتين هو معنى «المأساة»، ومن ثم فقد أهمل القصص التي لا تخدم هذا المعنى، بالاضافة الى اشارات موجزة لفن الكاتب مثل المفارقة والمصادفة. وغيرهما. وتأتي دراسة الدكتور شكري محمد عياد في كتابه «تجارب في الادب والنقد» في معرض حديثه عن قصتي: موعد، الجامع في الدرب ــ قريبة جداً من ذلك النوع من الدراسة الذي يركز على النص تركيزاً شديداً وتستخلص ما فيه من عناصر، وقد نظر الناقد الى القصتين على أنهما تطور جديد لفن الكاتب فاذا كانت همس الجنون تهدف الى «رسم الحياة» (ص ٢٢٥)، فإن القصتين تتعمقان هذه الحياة. والكاتب في سبيل ذلك يوظف العناصر الكفيلة بتوصيل الفكرة مثل: البدء بخواطر الشخصية، وتطوير الموضوع بالحوار، ورصد التشابه والاقتصاد في التكوين كما في «موعد». ويقول عن «الجامع في الدرب» انها تجربة ضخمة في القصة القصيرة من الوجهة الفنية ذلك ان عرض الموضوع قد تأسس على عناصر المكان والتتابع والزمن المعتمد

١٩٧٠، واحمد عطية في كتابه «مع نجيب محفوظ» (١٩٧١) ولقد جاءت دراسة الاثنين للفن القصير عند الكاتب على هذا النحو: فالعالم وهو بصدد تناول مجموعة «بيت سيء السمعة» يدعونا ان نرجع الى المجموعتين السابقتين عليها وهما «همس الجنون ـ ودنيا الله» ـ لنتبين ان بيت سيء السمعة «ليست مقطوعة الصلة بهما»[١] حيث تغلب على المجموعات الثلاث طابع المفارقات والمصادفات[٢] ثم يعمد الى عقد مقارنة وموازنة بين قصص هذه المجموعات فيحدد القصص ذات النقد الاجتماعي الغالب والقصص ذات الخط الفلسفي الواضح. وحينما يتعرض بالدراسة لمجموعة «خمارة القط الاسود»، يذكر ان الكاتب قد انتقل نقلة جديدة

على منطق التضاد والتشابه بين ما يجري في الجامع وما يجري في الدرب (ص ٢٣٦). كما يتحدث عن سمة الاسلوب ص ٢٣٦. ورغم ما تمثله هذه الدراسة من قيمة نقدية كبيرة لكنها لم تقدم أيضاً التصور المتكامل لفن الكاتب اذ ان الحديث عن قصتين فقط غير كاف.

ويتناول كل مْن غالي شكري في «صراع الاجيال في الادب المعاصر» والدكتور محمد حسن عبدالله في «مقدمة في النقد الادبي» ـ قصة واحدة. فتناول الاول قصة «تحت المظلة» وعدها رائدة الاتجاه التجريدي، وقمة الافادة من التكنيك السينمائي: (ص ١٥٦ ـ ١٥٧). ودرس الثاني «صوت مزعج» على ضوء عدد من عناصر القصة الفنية بشكل عام. وقال ان صوت مزعج يتمثل فيها بعض هذه العناصر واهمها عنصر التنوير: ص (٢١٦ ـ ٢١٨). والدراستان وان التزمتا التأني والعمق لكنهما بالطبع لا يهدفان الى تقديم الصورة الكاملة لفن الكاتب وتطوره. وفي كتابي «الرمز والرمزية في أدب نجيب» لسليمان الشطي، ص ٣٢ (والله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية) لجورج طرابيش ص ٣٦، ٥٢ لا نجد إلا موضوعاً خاصاً وهو «بحث الرمز في بعض القصص»، دون أن نلتقي بدراسة لتطوره. ودراسة الدكتور حمدي السكوت «نجيب محفوظ والقصة القصيرة» التي ألقاها بالانجليزية في مؤتمر جامعة لندن وترجمت إلى العربية عام ١٩٧٥ في مجلة الثقافة العربية (ليبيا) ـ تتصدى لدراسة السمات الفنية لبعض مجموعات الكاتب (ص ٣٠ ـ ٣٣): همس الجنون ـ دنيا الله ـ بيت سيء السمعة، ولكنها ليست شاملة لكل انتاج الكاتب وخاصة ما لم يعرفه القراء عن قصصه الاولى.

(١) محمود امين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ ص ١٣٧.

(٢) السابق ص ١٣٨ ـ ١٣٩.

وذلك بايراد ما اطلق عليه الناقد «الثوابت التعبيرية المتكررة»[1] : كالحارة والخمارة والمقهى. وغيرها. ويجد نقلة اخرى في مجموعة تحت المظلة هي توظيف عناصر: الرمز ــ والتوازن المفقود ــ والتناقض[2].

ان هذا التناول للقصص يغفل القصص الاولى التي نشرها الكاتب وهو امر لا يقدم تصوراً دقيقاً لفن الكاتب، يضاف الى هذا ان اثبات الصلات بين المجموعات الاولى والحديث عن «الثوابت التعبيرية» و«توظيف عدد من العناصر الجديدة» في المجموعتين التاليتين ــ انما يجري بعيداً عن النصوص وفي غيبة منها.

ويعمد احمد عطية في كتابه «مع نجيب محفوظ» الى دراسة القصة القصيرة عند نجيب محفوظ في فصل مطول[3] درس فيه عدداً كبيراً من القصص وذلك من خلال مجموعات: همس الجنون ــ دنيا الله ــ بيت سيء السمعة ــ خمارة القط الاسود ــ تحت المظلة ــ وقصص اخرى لم تضمها في ذلك الوقت ــ مجموعات اخرى، ويوضح ان همس الجنون حافلة «بالفئات المهضومة والبائسة والمعذبة، وبالخيانة والوصولية والوساطة والفقر والجوع..» ويمثل لكل هذا بقصص ثم يقدم تلخيصاً لها، ويصف المجموعة في تعليق عام بالسذاجة نتيجة: «الخواء الفكري، وركاكة البناء الفني للقصص..»، ويذكر أنّ الكاتب كثيراً ما يحشو قصصه «بالمواعظ والحكم المباشرة كما أنّ البناء القصصي يتسع لاحداث كثيرة وهو يتناول الحياة منذ الطفولة حتى الكبر في ثرثرة زائدة. ثم ينهي حديثه عن المجموعة بقوله: وعلى جانب الشكل نجد المقدمات الشبيهة بمقدمات الابحاث والمقالات، والاستطرادات الزائدة عن الحاجة، والمواعظ، واللغة

---

(١) محمود امين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ ص ١٤٨ وما بعدها.
(٢) السابق ص. ١٥٦ ــ ١٥٧.
(٣) بعنوان نجيب محفوظ والقصة القصيرة.

الخطابية، والتقريرية المباشرة، والوصف الخارجي هي جميعا الصفات الفنية للشكل في قصصه الاولى»(١).

هذا النوع من النقد يغفل كذلك ــ القصص الاولى التي لم تضمها أية مجموعة، ومن ثم فلا نتوقع صورة دقيقة عن تطور الكاتب. كما ان الناقد هنا يمس مسائل عديدة على جانب كبير من الاهمية، ولكنه مس غامض لانه لم يحدد لنا موطن «المقدمات الزائدة عن الحاجة» ولا ذكر مكان «الاستطراد» وهل هو مخل؟ أو مطلوب؟. ولم يبين لنا السبب في رفضه ان تحفل القصة، بالمواعظ والحكم، فضلاً عن اهماله الاشارة اليهما. كما انه لم يحدد لنا من خلال نص ما ــ سلبية «خطابية اللغة». ان التسليم بهذه المسائل وغيرها لا يتأتى الا من خلال الدراسة النصية القائمة على القراءة «الفاحصة» التي تركز على النص وتقرأه: «قراءة اسلوبية بنائية تحليلية متعمقة تكشف عن العلاقات الكائنة فيه وتضيء جوانبه من الداخل إضاءة تكشف عن معناه الادبي..»(٢). ويذهب الناقد بعد ان عرض مضامين قصص مجموعة «دنيا الله» الى ان نجيب محفوظ قد طور فنه حيث تخلص في «دنيا الله» من «الثرثرة والحشو والاسلوب التقريري المباشر والحكم والمواعظ. وبدأ فنه يمزج بين نقد الحياة وطرح التساؤلات الانسانية الصادقة..»(٣) حقاً ان هذا التناول يلمس «تطور فن الكاتب» ولكنه لا يدعمه نص مدروس يتيح لنا قبوله او الاقتناع به.

وينقد «بيت سيء السمعة» ويتحدث عما فيها من تطور بنفس الغموض والعمومية: «أما عن الشكل فالقصص تقليدية البناء (كيف؟) يغلب عليها السرد المنطقي (ما هو وأين؟) واسلوب الحكاية (ما سماته؟)، وتلمح

---

(١) احمد عطية: مع نجيب محفوظ ص ١٨١ ــ ١٨٢.
(٢) الدكتور محمود الربيعي: مقدمة كتاب حاضر النقد الادبي ص ١٢.
(٣) احمد عطية: مع نجيب محفوظ ص ١٨٦.

بصعوبة في بعض القصص اسلوب الفلاش باك او المونولوج الداخلي[1] (أين ؟). وهذه جوانب مهمة أيضاً ولكنها واردة من غير نص وتحتاج الى تحديد بمثل هذه التساؤلات التي أعقبتها. وعلى هذا النحو يمضي الناقد في التعليق على مجموعة خمارة القط الاسود[2]، ومجموعة «تحت المظلة»[3]، وقصص حارة العشاق ــ وعنبر لولو ــ روح طبيب القلوب ــ موقف وداع ــ وفنجان شاي[4].

وهكذا يتبين لنا أنّ كلاً من الدراسة الجزئية، والدراسة الشاملة، لم تستطع ان تقدم لنا صورة دقيقة ومتكاملة عن فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، ولم ترصد لنا خط التطور الفني رصداً كاملاً وواضحاً وهو أمر جدير بالبحث امام عدد كبير من القصص (١٥٤ قصة قصيرة ــ انظر الببليوجرافيا - الملحق من ص: ٣٦٢ الى ص ٣٧٥) لذا فقد توفرت الدواعي الى دراسة هذه القصص. وقد لجأت اولاً الى حصرها في «الدوريات» و«المجموعات» معاً، وليس المجموعات فقط لانها لا تقدم في اعتقادي تصوراً واضحاً عن «فن الكاتب» و«تطوره»، من زاوية ان قصص أية مجموعة ــ في الغالب ــ تخضع لرغبة صاحبها فيختار من بين انتاجه القصصي، القصص ذات المستوى الجيد ويهمل ما عداها. ثم عمدت بعد هذا الحصر الى قراءتها قراءة شاملة ومتأنية فتكشف لي أنها تمضي في مستويات مختلفة، وحينئذٍ قمت باختيار دقيق لمجموعات من القصص تمثل كل مجموعة مستوى يختلف عن الآخر، وعكفت على الفحص والدراسة مستهدفاً «الكشف عن الاسس الفنية للقصص وكيف طورها الكاتب. وتأسيساً على ذلك قسمت بحثي الى ثلاثة أبواب:

---

(١) السابق ص ١٩٤.
(٢) السابق ص ١٩٥.
(٣) السابق ص ١٩٩.
(٤) السابق ص ٢٠٥.

، الباب الاول :

درست فيه «القصص» التي رأيت أنها تمثل بداية الكاتب، ومن ثم فقد اطلقت على هذا الباب: «مرحلة البداية» وهو ينقسم الى فصلين:

في الفصل الاول: تناولت «القالب» من خلال عدد من القصص، واثبتّ «تعثره» من حيث الحدث والشخصية: فالحدث مجرد وقائع متواترة، والشخصية مسطحة نتيجة لذلك، واستخدم عنصرا الزمان والمكان استخداماً غير فني، فالزمان في تغير متصل، والقصة مزدحمة بالاماكن، والعمل في جملته صورة لرواية مختصرة ومشوهة، بينما جاء العرض سريعاً، وتعرضت لغة النص والحوار الى مجموعة من السلبيات. وفي الفصل الثاني أوضحت (على أساس دراسة عدد آخر من قصص البداية) ان القالب قد اتجه نحو النضج: حيث رصدت طموحاً لكل من الحدث والشخصية الى العمق. وامكن للكاتب السيطرة على حركة الزمن. بينما قل حشد القصة بالاماكن، وجاء العرض بالسرد المتأني. وتحرر ــ الى حد كبير ــ معجم النص والحوار من كثير من السلبيات.

والباب الثاني :

أفردت له «القصص» التي تتجاوز بشدة قصص البداية، ولكنها دون قصص بلغت قمة التعبير القصصي عند الكاتب. ولذا فقد أسميت هذا الباب: «المرحلة الوسطى» وفصّلته الى ثلاثة فصول: بيَّنت في الفصل الاول ان الحدث بلغ درجة الاكتمال الفني وانه مضى في عدة اتجاهات، وأنّ الشخصية احتوت على مجموعة من السمات التي تجعل منها شخصية عميقة بحق. وفي الفصل الثاني أثبت أن الزمان والمكان وظفا توظيفاً فنياً، فارتبط الزمن بتجربة الحدث. وتحدد المكان تحديداً دالاً. وفي الفصل الثالث: نوَّع الكاتب في اسلوب العرض القصصي فالتقينا «بالتشكيل الثنائي»، و «الترجمة

الذاتية»، و «توظيف الرسالة»، وتضمنت صورة التعبير او الصياغة ظواهر فنية جديدة، على حين اعتمد الحوار عناصر طريفة، وجاءت لغته متحررة من السلبيات فضلاً عن أدائها الفني لا الواقعي.

والباب الثالث :

خصصت له القصص التي بلغت قمة التعبير القصصي (وهي تشكل اغلب انتاج الكاتب) ومن ثم فقد عَنْوَنت هذا الباب بالمرحلة الحديثة. وقد اقتضت طبيعة القصص ان يكون حديثي في اربعة فصول: في الفصل الاول ذكرت ان الحدث (الشخصية) قد قفز قفزة جديدة، وذلك لما اخذ من اتجاهات عديدة وهي «الاتجاه التقليدي المطور»، والاتجاه «التعاقبي»، و«الجمع بين السرد الوصفي وتيار الوعي» وأخيراً الاتجاه«الحواري». وحددت لكل اتجاه عناصره المستقلة التي جعلت منه اتجاهاً متميزاً. وفي الفصل الثاني درست «الحلم» كعنصر جديد وظفه نجيب محفوظ لتطوير الحدث وتحريك الشخصية، وذلك من خلال حصر كل قصص الحلم في تلك المرحلة وقراءتها. وفي الفصل الثالث وجدت ان عنصري الزمان والمكان في القصص قد استخدما برؤيتين: الرؤية التقليدية المطورة، والرؤية الحديثة «أو المونتاج» وحددت أسباب كل رؤية على حدة ومظاهرها. على حين أثبت في الفصل الرابع تطوراً آخر في مجال الصياغة تمثل في «تعدد الصيغ الفعلية في التعبير» وفي «تنويع الضمائر العائدة» وفي «التكرار او ترديد كل من الكلمة والجملة داخل البنية الاسلوبية، وتعرضت لدلالة كل ظاهرة من هذه الظواهر الفنية التي برزت في لغة قصص المرحلة الحديثة وقد اعقبت الباب الاخير بملحق ببليوجرافي لقصص الكاتب المنشورة من عام **١٩٣٤** الى نهاية عام **١٩٧٢**، صدرته بمقدمة عن السبب في اعداد ببليوجرافيا لقصص الكاتب.

وأود أن أشير الى أن هذا الكتاب هو البحث الذي نلت به درجة الماجستير من قسم البلاغة والنقد الادبي والادب المقارن بكلية دار العلوم،

جامعة القاهرة في ١٦/٨/١٩٧٩ بتقدير «ممتاز». وقد عدلت عنوانه من «الاسس الفنية لتطوير القصة القصيرة عند نجيب محفوظ» الى العنوان الذي ظهر به.

ولا يفوتني ان اقدم عميق الشكر وخالص التقدير الى الاستاذ الدكتور عبد الحكيم حسان والاستاذ الدكتور محمود الربيعي اللذين اشرفا على هذا البحث بالتعاقب. وقد ناقشاه واشترك معهما في المناقشة الاستاذ الدكتور حمدي السّكّوت الذي أفدت من ملاحظاته القيمة. وأنا أدين لهم جميعاً بما حققته في هذا البحث. كما أقدم صادق العرفان للصديق الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف الذي كان وراء توثيق عدد من الافكار المهمة في هذا الكتاب.

ولعلي أكون قد حققت الغاية التي نشدتها وهي الاسهام في القاء بعض الضوء على فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ. وحسبي أنني ما أبقيت من جهدي شيئاً وأنا أهدف الى تحقيق هذه الغاية.

والله يهدي الى الصواب

حسن البنداري

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الثانية

يسعدنى أن أقدم الطبعة الثانية من كتاب « فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ » الذى قد صدرت طبعته الأولى عن مكتبة أم القرى بالكويت فى نوفمبر ١٩٨٤م . وتجىء هذه الطبعة استجابة لعدد من الدوافع .

الدافع الأول هو : الحب القديم المتجدّد الذى أُكنّه للكاتب العظيم نجيب محفوظ ، وابداعه القصصى المتميز . وهو الحب الذى سأكشف عنه مرة أخرى ، حيث أننى بسبيل إصدار الكتاب الثانى ، الذى يتناول — أيضا — فن القصة القصيرة عنده . هذا الفن الذى لم تُقل فيه بعد الكلمة الأخيرة .

والدافع الثانى هو : أننى لاحظتُ أن النقّاد الأكاديميين وغير الأكاديميين ، مازال اهتمامهم بفن نجيب محفوظ الروائى ، أكثر من اهتمامهم بفنه القصصى القصير ، ومن ثم كانت النتيجة أن المكتبة العربية أصبحت تضم العديد من الكتب التى تتناول الجانب الروائى عند نجيب محفوظ ، على حين تكاد تخلو من الكتب التى تعرض لفن القصة القصيرة عنده .

والدافع الثالث هو : أننى عندما التقيت فى شهر مايو ١٩٨٨ ، بالأستاذ صبحى جريس ، صاحب مكتبة الأنجلو المصرية العريقة — أبدى رغبة صادقة فى إعادة نشر هذا الكتاب بتوسّع ، ليكون فى متناول أيدى أكبر عدد من قراء وطننا العزيز . وقد وافقت على الفور ، لثقتى بالرجل ، ولسمعته الطيبة ، ولاتفاق آراء الذين تعاملوا معه على دقته ، وأمانته ، وبُعد نظره ، وإسهامه منذ عام ١٩٢٨ فى نشر الكثير الكثير من المصادر العربية ، والكتب العلمية والأدبية ، ثم لمشاركته لى ولغيرى فى حبّ أعمال نجيب محفوظ الروائية والقصصية .

وإنى إذا أقدم لهذه الطبعة الثانية ، أحيِّى كاتبنا القدير الذى ينبغى أن نكشف عن حبّناله من حين لأخر بالدراسة الموضوعية لإبداعة القصصى المتميّز .

والله الموفق إلى الصواب
حسن البندارى
الهرم — ١٩٨٨/١٠/٢٥

البابُ الأوّل

مرحلة البداية

الفصل الأول

تعثر القالب

(١) : الحدث والشخصية :

ظهرت أول قصة قصيرة لنجيب محفوظ في المجلة الجديدة الاسبوعية عام ١٩٣٤، وهي قصة «ثمن الضعف»[١]. وقد ظل قرابة عامين ينشر في هذه المجلة نتاجه القصصي، أي حتى منتصف عام ١٩٣٦ وذلك قبل ان يتجه الى النشر في مجلات اخرى مثل «الرواية» و«الرسالة». و«مجلتي» وغيرها.. وبملاحظة القصص المنشورة في تلك المجلات تتضح لنا غزارة انتاج الكاتب، التي أبرزت اسمه وسط كتاب القصة. فقد كان ينشر له ثلاث قصص او أربع كل شهر.

وعلى الرغم من ان تلك القصص القصيرة لم تكن تجد من يتعرض لها بالنقد او التحليل، فان نجيب محفوظ كان يوالي تطوير فنه عن طريق توفره على القراءة، واعتقاده ــ فيما يبدو ــ بقصور ما يكتب، وطموحه الى تجاوز مستوى كتابته آنذاك، بغرض التوصل الى مستوى قصصي اكثر تقدماً ورقياً، على نحو ما يفعل المجيدون من كتّاب القصة والرواية امثال احمد خيري سعيد، ومحمود طاهر لاشين. وطه حسين والمازني وتوفيق الحكيم.

وعلى أية حال فان نظرة الى تلك النصوص القصصية تقرر ابتداء ان

---

(١) المجلة الجديدة الاسبوعية. العدد السادس تاريخ ١٩٣٤/٨/٣ ص ٣٠

فن القصة القصيرة لدى الكاتب قد مر بمستويين من القصّ، يختلف كل منهما عن الآخر بعض الاختلاف. فسوف نقرأ قصصاً لا تتعدى مجرد المحاولة، وقصصاً اخرى تتجاوز مجرد المحاولة قليلاً. وكلا المستويين ينضويان تحت ما نسميه ــ ابتداء ــ «مرحلة البداية». ويمثل المستوى الاول ست قصص هي على التوالي: ثمن الضعف[1] وفاء[2]، مأساة الغرور[3] ــ حكمة الحموي[4]، الدهر المعلم[5] ــ الذكرى[6] ــ أفردتها اطلالة شاملة على كل قصص الكاتب القصيرة منذ عام **١٩٣٤** الى عام **١٩٧٣**.

والسؤال الآن كيف قدَّم الكاتب الحدث، وكيف رسم شخصيته في هذا المستوى ؟ وهل حافظ مثلاً على أهمّ تقاليد قالب القصة القصيرة وهو «مبدأ الاختيار» اي ضرورة اختيار الزاوية الواحدة ذات الفكرة المفردة التي تجعل قارىء العمل القصصي يفرق بين ما هو قصة قصيرة وبين ما هو رواية ؟ وهل هيأ للفكرة الواحدة المنشودة، ما يحول دون تبعثرها وتفككها ؟ إنَّ الكاتب في قصة ثمن الضعف يتقصّى في صفحات قليلة حياة الشخصية ابتداء من الميلاد الى الطفولة ثم الى الصبا. ثم الى الشباب. والكاتب يهدف الى التأكيد على ضعف هذه الشخصية وخنوعها واستسلامها امام قوة الآخرين وجرأتهم ولكن هل تمكن من المحافظة على وحدة هذه الفكرة لتصل بسهولة الى القارىء ؟ وهل وفر لها من العناصر الفنية ما يحقق هذا الغرض ؟ ان مثل هذا التساؤل ينشأ في أذهاننا ونحن نطالع أيضاً القصص الخمس الباقية، ولا بد ان يقودنا هذا التساؤل الى

---

(١) المجلة الجديدة الاسبوعية ع (٦) ١٩٣٤/٨/٣.
(٢) المجلة الجديدة الاسبوعية ع (١٥) ١٩٣٤/١٠/٥.
(٣) المجلة الجديدة الاسبوعية ع (١٧) ١٩٣٤/١٠/١٩.
(٤) المجلة الجديدة الاسبوعية ع (٩١) ١٩٣٦/٣/٨.
(٥) الرواية ع (٢٤) ١٩٣٨/١/١٥
(٦) السابق ع (٢٨) ١٩٣٨/٣/١٥

فحص الحدث القصصي في تلك القصص: فقصة ثمن الضعف أراد فيها المؤلف ان يتناول «ضعف» الصبى وتخوفه امام اي مظهر من مظاهر العنف واثر ذلك على حياته. ولم يدخل الكاتب على هذه الفكرة مباشرة بل قدّم عليها الفقرة المطولة التالية والتي هي في نفس الوقت اول سطور القصة:
«في ذلك الوقت صار البيت من الآثار القديمة التي لا يؤبه لجمالها بعد ان كان تحفة في القرن الماضى، إذ هيهات أن تذوق في نظر الذوق الحديث هذه الحيطان العالية الضخمة التي تشبه جدران الحصون والقلاع وهيهات أن تتقبل عين قبولاً حسناً مثل هذا الفناء الوحشي المتسع الذي هو أشبه ما يكون بأفنية المقابر ثم هذه الطاقات الضيقة التي تحاكي الثقوب، وهذه البئر العتيق التي سدت فوهتها بألواح الخشب بعد ان جرت على ارض الفناء أقدام الاطفال الصغيرة، كل ذلك وغيره جعل الاقامة في البيت عسيرة على من لم يَتَربَّ فيه ويأنس به من سكان هذه الاحياء القديمة التي وان أثار منظرها التأفف في النفوس،الا أنّ الذكريات التي تطوف بأنحائها تفعل بالخيال فعل المخدرات وتحلق به فوق هذه الاجيال المنطوية، حينما كانت العمامة لبس الرأس الرسمي وكان الحمار يحتل مكان الطيارة والقطار، وحينما كانت تعيش هاتيك النسوة الجميلات المخدرات مسجونات يعلو حور عيونهن روح سأم وكسل. بنى هذا البيت رجل من الغابرين كان موضع فخره وعماد ثروته لمن بعده، وتوارثه أولاده وأحفاده على مر الزمان حتى انتهى الى آخر رب من أرباب الاسرة»[١].

إن هذا التناول التفصيلي للبيت لا بد ان يثير في ذهن القارىء تساؤلاً عن أهميته او جدواه حينما يسترسل في القراءة: هل يعد ما قرأه صالحاً فنياً لأن يكون بداية فنية للقصة؟ من الممكن ان تكون هذه البداية صالحة فنياً لو كان البيت القديم يمثل محور الحدث. او كان ذا صلة مباشرة او غير مباشرة بحركة الحدث النامية، لكننا لن نلتقي بشيء من ذلك

(١) المجلة الجديدة الاسبوعية العدد السادس ١٩٣٤/٨/٣ ص ٣٠.

ونحن نتابع القراءة: «نشأ هذا الرجل في صباه نشأة أهل هذا الحي البلدي في الزمن القديم، يتشاجر ويمارس الشطارة حتى اذا كان شاباً، كان من الفتوات المعدودين والمعروفين بين عصابات الدراسة والعطوف، ثم كان زوجاً من الازواج الذين لا تنقضي ليلة زفافهم الا بموت غريم او بقتال عنيف لا يسلم منه الا من كتب له العمر الطويل[1]. . .».

فمن الواضح أنّ الكاتب قد انتقل من التناول المطوّل للبيت الى الحديث عن مالكه الاخير حيث قد تراجعت (وبسرعة من مركز الاهتمام) السطور التي دارت حول البيت كنقطة بداية نتوقع ان يتطور منها الحدث، وقد استمر هذا التراجع على هذا النحو: «ودفعه الزواج والزوجة الى النفور من حياته وساعد على ذلك أنّ الشرطة كانت قد كسرت شوكة الفتوات فاشتغل بما كان عنده من مال في تجارة شريفة حفظت حياة أسرته[2]» ويستمر التراجع حينما نقرأ: «وفي ذلك الوقت وقع شيء غريب لمن كان في سنّه، ذلك انه خلف طفلاً كاد يكون عزاءه وسلوته لولا ان نزلت به نقطة شديدة: إذ أصيب بمرض فأمضه الالم. وضاق صدره بالدنيا وضاق به من لم يكن يذوق السعادة الا بوجوده، نشأ الطفل الصغير ترعاه محبة أمّ عجوز. . . الخ[3]. . .».

وهذا النص يزيد من سرعة تراجع البداية المطولة (عن البيت) من مركز اهتمام القارىء وتنشط بدلاً من ذلك متابعة جديدة لاحداث ـــ جديدة تبدأ من نقطة «تناول والد» الشخصية، هذا الوالد الذي يعد وارثاً للبيت القديم وهي نقطة لا يمكن ان تتراجع لشدة التصاقها بشخصية الصبي، فهي تدور حول ذلك الاب الذي تحول من «الفَتْونه» الكاملة الى الوداعة الكاملة، مقدمة بذلك مفتاح شخصية الصبي، ومحددة هويته. وتعدّ البداية

---

(١) السابق ص ٣٠ (٣) السابق ص ٣٠.
(٢) السابق ص ٣٠.

الحقيقية للقصة لانه لن يطغى عليها ما يجعلها تتراجع — فهي من الآن ستشكل المثير لرغبة القارىء في متابعة القراءة. واثارة الرغبة لديه — على هذا النحو — مظهر لنواحي القوة والاشراق والتشويق المطلوبة غالباً في بداية القصة القصيرة، كما انها ستتيح للقارىء ملاحقة الشخصية للتعرف عليها بيسر ودون مجاهدة او خلط. ومن ثم لا يمكن لنا ان نجد ضرورة لتلك البداية المطولة عن البيت ما دامت مقطوعة الصلة بما بعدها. اذ هي تتوقف تماماً بمجرد — الحديث عن الأب الوارث للبيت، وعن ابنه الذي سيكون مركز الاهتمام ولا يمكن ان نعتبر ما جاء في تلك البداية — لصيقاً بالشخصية حال حياتها، لانه لم ترد أية إشارة الى تلك البداية. ولو اعتبرنا ملامحها الكئيبة هي التي تدخلت ولو من بعد في تشكيل الشخصية (الصبي) وجَعْلها ضعيفة، فلماذا لم يكن لتلك الملامح تأثيرها في نفس الأب؟ لأن الأب كما نعرف «فتوة» مشهود له بالعنف، والقسوة والجسارة، وحينئذٍ يمكن لنا الاستغناء عن تلك البداية بكل ما ورد فيها — من غير ان تختلّ القصة او تنهار فنياً، ولكن التأثير الذي تخلفه امثال هذه البداية على العمل القصصي — يكون بمثابة اول ضربة معول، تُوجَّه الى وحدة الحدث المطلوبة لفنية هذا الجنس الأدبي، وهذا المعول يمكن لنا أن نطلق عليه «البداية المنفصلة».

ومع التسليم بصلاحية النقطة التي اعتبرناها بداية فنية — اي نقطة تناول الاب ثم الابن — اذ هي توضح اسباب ضعف الشخصية وازمتها — لكننا سوف نواجه بضربة معول اخرى توجه الى تصميم العمل؛ إذ سرعان ما يعبر الكاتب هذه النقطة الجديدة بطائفة من الانتقادات السريعة التي تتابع علاقة الصبي بوالديه — وبالحارة — وبالاصدقاء، وبالمدرسة والزملاء. وبالحب والصراع حوله — وبالعمل وموظفيه — كل ذلك من غير تأنٍّ او تريث يتيح لنا ادراك المظهر التطويري او النامي. اننا نقرأ: «نشأ الطفل الصغير، ترعاه محبة أمٍّ عجوز» وبعد سطور قليلة «صار صبياً» ونزل

الى الحارة، ودخل المدرسة، و«أحب هنية جارته[1] وتخرج من المدرسة، ووجد نفسه جالساً امام مكتب في أحد الدواوين»[2]. وهي نقلات سريعة كما بينًا — لا تتيح لمبدأ التريث — العمل، بوصفه معبراً الى التحليل، الامر الذي لم يوجد للقصة — الحدث الواحد المتطور او النامي، بمعنى اننا لا نجد نقطة متولدة عن اخرى تكون سبباً طبيعياً في وجود ثالثة ومن ثم لا تعدو القصة ان تكون طائفة من الوقائع فحسب.

وانفصال البداية عن الموضوع مما يجعلنا نستغني عنها وبالتالي يحدث الاختلال للحدث، هذا الانفصال نجده محققاً في القصص الباقية: تبدأ قصة مأساة الغرور هكذا: «وجدت نفسي لبعض الشؤون بالعباسية العليا فنازعني قلبي ان أقصد الويلية الصغرى. ذلك الحي البلدي القائم بين الأحياء الحديثة كالزائدة في جسم الانسان العصري . والحق اني لم استطع ان اضبط هياج عواطفي وتحنانها لذكرى هذا المكان الذي نشأتُ فيه وامتزجت نفسي بأجوائه وترك فيَّ آثاراً لا تمحى ، على انه لم يبق كما كان أيام طفولتي وكما هو في ذاكرتي : مهّد طريقه العام وشيدت على جوانبه نباتات حديثة وان غلبت عليه روحه القديم ، لان اغلب سكانه الاقدمين لم يبرحوه ولأن المقاهي البلدي ما تزال مفتوحة عامرة »[1].

هذه البداية — كما هو واضح — تتضمن تقريراً من الراوي عن الحي الذي عاش فيه في الماضي، وامتدت اليه يد التطوير، والحداثة في الحاضر. وحقاً ان هذا التقرير تجاوز تصميم «التحقيق الصحفي» حيث اعتمد على «اثارة انفعالية» وان كانت محدودة — لكن الغالب هو تقدم صورتين للحي مما أنشأ لدى القارىء توقعاً بان هذا التقديم الغالب لصورتي الحي سوف يمثل نقطة قابلة للتطور الطبيعي الى نقطة اخرى، ومن ثم علينا ان نبحث في السطور التالية عن امكان تحقق ذلك «وتفقدت زقاقنا المحبوب وانا اتمنى

(١ و ٢) المجلة الجديدة الاسبوعية العدد (٦) ٣/٨/١٩٣٤ ص ٣٠.
(١) المجلة الجديدة الاسبوعية العدد (١٧) ٩/١٠/١٩٣٤ ص ١١.

على الله ان أجد البيت الذي ولدت فيه كما كان لم يتغير، ولشد ما كان ابتهاجي عندما ألفيته قائمًا كما كان وقد خيل إلّي أني ما تركته إلاّ لقضاء حاجـة، ووقفت أمتّـع نظري بكل جزء من اجزائه بلهفة عاشق، وقلب عاشق، وقلبي شديد الخفقان، هذا الباب القصير الباهت اللون، وهذه الجدران التي فقدت طلاءها، وبرزت الاحجار من خلفها كعظام الميت، وهـذه الكوات الصغيرة التي طالما برزت منها برأسي الصغير أنادي الرائح والغادي وأعبث به كما يشاء هواي[1]. . .).

ولن يكون من العسير علينا أن ننتقل من تقديم الراوي لصورتي الحي الى توفيقه في العثور على «البيت القديم» الذي شهد مولده، وصباه مما يجعل هذا التنقل مظهراً «لتحقق التطور الطبيعي» الذي أشرنا اليه بل ان ذلك التطور يحدث مرة اخرى ونحن نتابع الشخصية في مسعاها: «وما زلت انقل بصري حتى استقر على «غرفة» حقيرة على سطح البيت تطل على الزقاق. وحينئذٍ طردت ذكريات سوداء حنان النفس وهياجها، وفاضت نفسي بالحزن «لـذكـرى أليمة» وقعت اهم حوادثها في هذه الغرفة منذ عشرة أعوام أو أكثر[2]» فقد صعدنا نتيجة تأمله للبيت القديم ــ الى «غرفة الذكرى الأليمة» التي تعلو سطحه، والتي شهدت وقوع حوادث هامة. هنا أفصح الكاتب عن هدف الشخصية من رحلتهـا المتدرجة، وهو الوصول بنا الى «الغرفة الحقيرة» فوق السطح وهي نقطة تتيح للكاتب ان يقص علينا ــ الآن ــ ما شهدته هذه الغرفة من ذكريات أليمة.

وهذا الافصاح من الكاتب عن هدف الشخصية ــ وان كان مطوَّراً ــ لكنه استقطب «اهتمامنا» بشدة ووجهه نحو طموح منا الى معرفة ذكريات الغرفة الأليمة، مما جعل البداية التي تتكفّل بعرض صورتين للحي تتراجع منزوية الى منطقة الظل بل النسيان، الامر الذي يسمح بعودة التساؤل المثار

(١) المجلة الجديدة الاسبوعية العدد (١٧) ١٩٣٤/١٠/٩ ص ١١.

من قبل في القصة السابقة ــ عن جدوى هذه البداية اذا كان محكوماً عليها بالانزواء، والانطفاء، والنسيان، وهو تساؤل مبني على ضرورة ان تكون كل نقطة في القصة القصيرة حية دائمًا، مشرقة دائمًا، حاضرة في الذهن بصفة مستمرة، لا تطغى عليها نقطة اخرى، ومن ثم يحق لنا ان نعد هذه «البداية» وأمثالها. منفصلة عن جسم العمل ــ انفصالاً يصيب «تكثيف الحدث» وبناء العمل ككل، فضلاً عن انه يمكن الاستغناء عن مثل هذه البداية بسهولة ويسر، وما دام قد أمكن استبعادها فهي غير مهمة، وغير ضرورية، وذلك لأن المقدمة القصصية الناجحة، والتفاصيل بشكل عام يجب أن تكون مرتبطة بما يليها وقابلة للتطور الطبيعي، كما يجب أن ترقى الى الهدف الرئيسي للقصة، وأن تتقدم لنفس الخيط العام الذي يشدّ القارىء نحو وحدة الأثر فيها[1]» والا فقدت القصة ــ كما يقول إدجار آلن بو ــ وحدة الطابع أو وحدة الانطباع Impression إذ إن الجملة الافتتاحية إذا فشلت في إبرازه فمعنى هذا أن الكاتب قد فشل في أولى خطواته[2].

وبالاضافة الى ذلك ــ فالمقدمة ــ او البداية ــ المنفصلة التي وقفنا عليها عند قراءتنا لهاتين القصتين وغيرهما[3] ــ ليست سوى مظهر لاختلاط المفهوم الروائي بمفهوم القصة القصيرة في ذهن الكاتب حيث قد تصور ان ما تسمح به الرواية من تفصيل لنقطة ما ــ يمكن ان تعتمدها القصة القصيرة. ولكن قارىء الرواية بحكم حجم قالبها ــ الذي يعنى بتقديم الحياة على نحو مفصل ــ ربما يجد المسوغ لبداية «تبدو منفصلة» أثناء تقدمه في القراءة ــ فيبقى على هذا الانفصال ولا ينحيه، اما قارىء القصة القصيرة فان «حجم القالب المحدود» لا يعطيه مثل هذه الصلاحية في ايجاد المسوغ بأي وسيلة ومن أي طريق.

---

(١) Literary Apreciation By Peter Westland - London 1950 P.P. 243

(٢) The Encyclopeadia Britanica Vol. 20 P. 580

(٣) في قصة «وفاء» المجلة الجديدة الاسبوعية العدد (١٥) بتاريخ ١٩٣٤/١٠/٥ يهدف

ويلاحظ على شخصيات هذه القصص أنها تنتهج نهجاً خاصاً لا نسارع بالحكم عليه قبل ان تتبين عناصره، فهو من جهة يظهر لنا ان هذه الشخصيات «قليلة» وانها «مغمورة» فالكاتب في حدود القصة الواحدة قد قلّل من عدد الشخصيات العاملة، بحيث تتراوح بين ثلاث شخصيات او أربع تعمل الى جانب الشخصية الرئيسة وقد يدير الكاتب القصة حول شخصيتين فقط كما سنرى بعد قليل.

الكاتب الى الوقوف بنا لحظة متأزمة تجتاح الشخصية، وتضعها في اختبار صعب، هل يرفض «حسن» الموظف الصغير قرار صاحب العمل «والزواج من ابنته» من اجل خطيبته، غير مبالٍ بتهديد الرجل بطرده من وظيفته في وقت يصعب فيه الحصول على العمل؟ ام يرضى بقرار الرجل فيكون قد سجل على نفسه وأمام أسرة فتاته — التي تولت تربيته والانفاق عليه — تخليه عن الوعد وخيانته للعهد؟ (ص ٣٤) ولكن قبل الوصول الى ما استهدفه الكاتب علينا ان نقرأ تفصيلاً يتعلق «بيتم» «حسن» من جهة وبكفالة عمه له واساءة زوجه وأبنائه من جهة ثانية، وبانضمامه الى منزل خالته وزوجها العطار حيث لقي منها الترحيب، وحظي بتقبل بنات خالته لوجوده «من جهة ثالثة.. وبإدارته لمحل العطارة بعد ان اعجز المرض زوج الخالة الطيب، من جهة رابعة.. وبقراره قطع دراسته، والبحث عن عمل يمكنه من الوقوف الى جانب الاسرة التي تحملت الانفاق عليه، طفلاً، وصبياً، وشاباً من جهة خامسة وهذا التفصيل مقبول منذ انضمام «حسن» الى بيت خالته — كبداية يتطور منها الحدث الى منطقة «التأزم» ولكن الحديث عن «اليتم» و«الكفالة» غير صالح كبداية، نظراً لتراجع هذا الحديث، وانزوائه وبهتانه «أمام نقطة التركيز على نقطة «انضمام حسن» الى الاسرة مما جعل ما سبق هذه النقطة منفصلاً عن صميم الحدث ومركزه وفي قصة (حكمة الحموي السابق العدد (١٩٣٦/٨/٩١ ص ٣٤) — أراد المؤلف ان يركز على حكمة فاضل الحموي — التي تتعلق بموقفه من الثقافة بوجه عام ومن الادب على وجه الخصوص. وقد صور الكاتب القصة بمقدمة ترصد احوال اسرة الحموي وما تميزت به من جاه ومال ومجد أدبي وعلمي، حتى ليظن القارىء ان غرض المؤلف هو تناول ازمة الاسرة الحموية: (لعله لو ذكر الان اسم الحموي لم يرن له صدى في النفوس ولم يثر اي ذكرى في طوايا القلوب ولكنه كان قبل خمسين عام علمًا على الفضل والجاه والادب وعنواناً للكرامة والرجولة والهيبة لانه كان لقب اسرة ذات مجد وصيت في الجاه والعلم اذ كانت دارها ملتقى اهل الفضل والادب والدين من خاصة القاهريين في ذلك الوقت وهي ما تزال قائمة في حي من

فثمن الضعف تدور حول شخصية (لم يعطها الكاتب اسمًا) تعيش مشكلة الضعف او الجبن وهي تواجه الحياة، تجاورها شخصيات تعمل على ابراز هذه المشكلة في اطار العلاقات المتبادلة بينها وبين الشخصية الرئيسية. هذه الشخصيات: «الاب القاسي المهزوم بانهيار دنيا الفتوات، وبالسن والمرض ومع ذلك ما زال يحتفظ بقدر كبير من الشراسة داخل المنزل. «والأم» الطيبة المسالمة، المعطاء، التي تخفف من وقع شراسة زوجها على نفوس الابناء او «هنية» الجارة الجميلة التي أحبها الفتى. ونازعه في حبها «صديقه القديم الذي يعمل ضابط بوليس. و«حسن» في «وفاء» تحيط به شخصيات الخالة، وزوجها العطار، وابنتهما وصاحب المخبز المستغل. ومأساة الغرور. تقتصر على شخصيات «مصطفى قشيشة» الطالب الوافد من الصعيد وراوي القصة «ووالدته التي تحيط بشخصية» «محمد عبد القادر» الذي قبل ان يتحدى علمياً، الطالب الجديد — وباء بالفشل، وفي «الدهر المعلم» نلتقي بخليل الذي تصحبه شخصيات «الناظر» و«المحامي» و«البغي» و«الشحاذ» بينما يكتفي المؤلف بتقديم شخصية واحدة فقط هي شخصية «الحارث» الواقعي الى جانب شخصية «فاضل الحموي» الشخصية المركزية في قصة

احياء القاهرة العربية القديمة تشاركها البلا (كذا) وافول النجم وفقدان الحظ. وقد يسأل سائل كيف قدر لتلك الاسرة المجيدة ان تنتهي الى تلك النهاية الاليمة من النسيان، وكيف امسى اسمها اجوف لا مفهوم له وقد كان ملء الافواه والاسماع. ولذلك اسباب كثيرة مما يدهش لها وينقطع بها الرجل العادي ويتقبلها الحكيم بغير اكتراث وانزعاج ولكن القارىء سيجد نفسه لا واقفاً على دواعي ازمةالاسرة. بل ان (ازمة فاضل الحموي الثقافية هي محور القصة ومركز الثقل فيها مما يدفعنا الى نسيان تلك المقدمة هذا النسيان لمقدمة مضت يؤكد عدم اهميتها. ويدعم ذلك استقلالها عن مركز القصة (ازمة فاضل) من حيث افتقادها لامكانية التطور اليه لان الحديث عن الاسرة كان حديثاً عاماً لم يشر الى موقع فاضل منه. ونجد مثل ذلك الانفصال في قصة «الذكرى» اذ قد تصدرت بمقدمة حول بشائر عيد الفطر واستعداد القاهرة لاستقباله — مما عمد بالمؤلف الى تناول مأساة «زينهم» الشاب بدون ان نجد رابطاً بين المقدمة وبين مأساة زينهم (الرواية العدد ٢٨/١٥/٣/٣٨ ص ٢٠٥ — ٢٠٨)

«ماساة الغرور» ولا نجد في «الذكرى» سوى شخصيات سوسن وشقيقيها والطاهي الأب، تعمل في مجال حركة يوسف زينهم العاشق الذي يدور حوله الحدث.

وهذا «التقليل» من عدد الشخصيات التي تحيط بالشخصية المركزية في كل قصة يقرب الكاتب من متطلبات منهج القصة القصيرة، الذي يعنى بتركيز الحدث، ويعمل على ربط القارىء به خلال حركته النامية، اكثر مما لو حفلت القصة القصيرة بشخصيات كثيرة العدد توزع اهتمام القارىء، وتفقد العمل تركيزه وإحكامه، فتخرجه عن شكله، وتلحقه بجنس أدبي آخر هو القصة القصيرة الطويلة.

ومما يدعم اقتراب منهج الكاتب من طبيعة فن القصة القصيرة انّ شخصيات هذه القصص الاولى مطبوعة بطابع خاص، فهي منتخبة من «واقع الكاتب المحلي» الذي عايشه وتأثر به وتفاعل معه[1] في عوالم الحارة — والزقاق — والدرب والمدرسة — والمقهى — والمخبز — والمحل التجاري — والعمل قليل الشأن في ديوان حكومي، وكل هذه الشخصيات الواقعية المحلية، واقعة تحت تأثير ضغوط اقتصادية صعبة، وظروف اجتماعية رديئة مما يحملنا على ان نصف هذه الشخصيات بوصف «الشخصيات المغمورة»[2]

---

(١) عني نجيب محفوظ بالواقع المحلي لعاملين. أولهما يتعلق به فقد عايش الواقع معايشة كاملة منذ ولادته — اذ هو من مواليد الجمالية، وهي حي ما زال يذكرنا باحياء مصر القديمة. ولقد عاش فيه سنوات الطفولة والصبا والشباب المبكر، وثانيهما هو تأثره بمبدأ من مبادىء ثورة ١٩١٩ الذي يؤكد على اهمية تناول آمال وآلام الشعب المصري ويحفزه على ذلك اعجابه بكتابات اعضاء المدرسة الحديثة الذين حرصوا على ان يطبقوا هذا المبدأ في قصصهم واعمالهم الفنية بشكل عام.

(٢) استخدم فرانك أو كونور: — على قدر معرفتي — وصف (المغمورة) لاول مرة وذلك في كتابه الصوت المنفرد (مقالات في القصة القصيرة)، انظر ص ١٣ من هذا الكتاب الذي ترجمه الدكتور محمود الربيعي.

ذلك الوصف الذي يستخدمه بعض نقاد القصة القصيرة في موطن التفريق بين هذا الفن وبين الفن الروائي[1]

واذا كان تحديد الشخصيات على النحو الذي عرضناه، ووصفها بأنها «مغمورة» قد قربا الكاتب في قصصه الاولى هذه ــ من منهج القصة القصيرة ــ فان هذه الشخصيات ــ وبالذات المركزية ــ مطبوعة بطابع سطحي يخرجها من مجال الشخصية الفنية، ويباعد في نفس الوقت ــ بين الكاتب، وبين ذلك المنهج. وسطحية هذه الشخصيات صدى لخلخلة «تصميم العمل» نتيجة البدايات المنفصلة حيث عنى الكاتب بتقديمها مجردة من أية علاقة تربطها بالشخصيات، وبدلاً من ان يعيننا الكاتب على تخطي صدمة هذه البدايات ونسيانها، وذلك بتقديم شخصية «ذات بعد او عمق» ــ اذ به يعمد الى طريقة التنقل السريع المتواصل في عرض وقائع متعددة لا تتطور تطوراً ضرورياً. وهي الطريقة التي انعكست على الشخصية فخلت من اي بعد او عمق مرتقب.

فشخصية «ثمن الضعف» المركزية، حركتها مرصودة عن طريق «وفعل كذا» او «ونزل الحارة» و«دخل المدرسة وأحب هنية» «ونفذ امر النقل» الخ.... وهكذا طبيعة حركة الشخصيات في باقي القصص، على الرغم من انه كان بامكان الكاتب ان يتصدى لدخائل هذه الشخصيات فتصير حينئذٍ شخصيات فنية وذلك لجسامة المشكلة وخطر الموضوع الذي تعيشه هذه الشخصية أو تلك. وعرض الشخصية على هذا النحو المسبب يجعلنا ننظر اليها على انها من قبيل ما يسمى بالشخصية البسيطة او السطحية: Flat Character وذلك لاهتمام نجيب محفوظ بالتحديدات الخارجية المتسرعة من غير تغلغل في داخلها، الامر الذي لم يتح لنا أن نشهد الصراع او التعارض بين النقيضين كما هو الحال مع الشخصية الفنية.

---

(١) السابق ص ١٣

(٢) الزمـــان والمكـــان:

وثمة ظاهرة غالبة في هذه القصص وهي ظاهرة «التنقل السريع» ففي قصـة «ثمن الضعف» سلمنـا بصـلاحية النقـطة التي تتنـاول تحول والـد الشخصية واعتبرناها بداية فعلية للقصة لكونها مفتاح الفهم لشخصية الابن، واثارة رغبة القارىء في متابعة القراءة[١] إذ هي تفسر «ضعف هذه الشخصية واستسلامها. حقاً لقد احتوت هذه النقطة على امكانية التطور الطبيعي غير المتعسف حيث أسلمتنـا الى منـطقة الاهتمام بالابن، وهي منطقة تقتضي «التريثة او «التأني» في المعالجة، ولكن الكاتب يخالف هذا التوقع بايراده لطائفة من «التنقلات السريعة» والوقائع المتعددة التي تتصل بعلاقة الشخصية بالبيت والأسـرة والحارة والاصدقاء، والمراهقة والحب، والمدرسة والزملاء. والعمل ــ بعد حصوله على البكالوريا ــ وزملاء الوظيفة. ففي صفحة واحدة، من هذه القصة نقرأ «نشأ الطفل الصغير ترعاه محبة أم عجوز..» وبعد سطور قليلة «صارَ الطفل ــ صبياً[٢]...».

ونشهـده في نفس الصفحة يخشى أقرانه إذ هم «أشد منه ساعداً وأقسى نفساً، وأجرأ قلباً... يجيب طلباتهم (وليس العكس) إن كارهاً أو راغباً، وفي ذات الصفحة يتعرف على فتى من هؤلاء الاقران يدعى بالفتوة لجسارته وقوته، «فتقرب اليه، ويتملقه ان يشركه معه في مصروفه اليومي عن طيب خاطر فعطف الآخر عليه وجعله في حمايته يدفع عنه شر المعتدين ويشركه معهم في اللعب، ويوصله الى بيته.. «اذا خيم الليل»[٣].

كما نقرأ في الصفحة ذاتها عن نموه ودخوله المدرسة وعلاقته بالمدرس، والزملاء: «ونما قليلاً، ودخل المدرسة هو وجل رفاقه، وهناك لقى المدرس

---

(١) المجلة الجديدة الاسبوعية ع (٦) ١٩٣٤/٨/٣ ص ٣٠.

(٢) السابق ص ٣٠.

(٣) السابق ص ٣١

فاسترعت صورته صورة والده في ذهنه فخافه من بدء الامر. وكان لا يأتي حراكاً طوال اليوم كانه قد جمد او شل عن الحركة ولم يكن اشق على نفسه من ان يطلب منه ان يتكلم مطالعاً او مجيباً على سؤال، وعرف بذلك فكان إذا قام ليتكلم انتبه اليه الجميع وتبادلوا الغمز والتضاحك ويبقى هو ساكناً مضطرباً لا ينفع فيه اغراء المدرس ولا تكشيرته، وربما يضيق به فيهوى على وجهه بيده ويأمره بالجلوس»[1].

وفي الصفحة التالية يعمد الكاتب الى نفس الطريقة فنقل الصبي الى مرحلة الشباب: «ثم أخذ يشق طريقه الى الشباب، والفتوة» حيث يذكر في سطور قليلة ان الشاب قد خفق قلبه بحب جارته «هنية» التي فشل في مصارحتها بهذا الحب، وترك لأسرته واسرة الفتاة مهمة الحديث في هذا الشأن، والاتفاق على ان تكون هنية زوجة له في المستقبل القريب[2] ويسرع بنا الكاتب اكثر فيفيدنا ان الشاب لم يكن موفقاً في دراسته بل كان متعثراً: «ولذلك كان خطأ كبيراً ان ينال البكالوريا، وقد تنفس ابوه الصعداء وقال كفى مدرسة وعزم على توظيفه كما هو لأن حياته المدرسية لم تكن تبشر بنجاح، وقد سقط كثيراً حتى أنه في السنة التي نال فيها البكالوريا كان صديقه القديم (الفتوة) يمتحن امتحانه النهائي في مدرسة البوليس [3] — ويلحق المؤلف — الشاب بالعمل في صفحة اخرى «واخيراً وجد نفسه جالساً امام مكتب في احد الدواوين»، ليطلعنا باختصار شديد على سلوكه في العمل: «وقد داخله فرح عظيم بذلك ولم يكن شيء في اخلاقه يهدد حياته كموظف، فهو مخواف رعديد لا يجرؤ على مخالفة رئيس او معاندة زميل، وكان أحب شيء لديه ان يكون بعيداً عن كل مسؤولية خطيرة، بذلك عاش في الديوان سعيداً مرتاحاً» وينقلنا الكاتب بنفس السرعة

(١) المجلة الجديدة الاسبوعية ع (٦) ص ٣١.
(٢) السابق ص ٣١.
(٣) السابق ص ٣٢.
(٤) السابق ص ٣٥.

الى علاقة الشاب بصديقه القديم الذي خرج من «البوليس» والذي خطف منه خطيبته «هنية» بعد فترة محدودة من فرحته بلقائه ولم يقف بنا الكاتب قليلاً، بل قفز الى النهاية وذلك بتنفيذ الشاب لأمر النقل الى احدى بلدان الريف»[1] هرباً من مواجهة الموقف

ومن الواضح ان الكاتب يدعو القارىء الى «التنقل» بل القفز معه قفزا متواصلا وهو قفز لا يتوقع معه تحليل او تفسير بالضرورة، حيث خلت الشخصية من صفة العمق، الحافلة بالمشاعر المتواثبة، لقد كان في مقدور الكاتب ان يتعمق هذه الشخصية لو الزم نفسه بالتأني، او التريث، «أمام واقعة بعينها، ولكنه لم يفعل بل كانت غايته ان يحشد الوقائع بأطرها الزمنية المتغيرة التي اظهرت العمل بمظهر لا هو بالرواية ولا هو بالقصة القصيرة، حقاً ان الكاتب استهدف بحشد هذه «الوقائع» ذات الاطر الزمنية المختلفة — ان يوضح لنا انها ليست الا مظاهر او ترجمة للضعف المبكر لهذه الشخصية، وأنها تمثل جميعاً «دفقات» ضوئية متلاحقة — الغرض منها — جلاء المعنى الكلي» — الانهزام الذي تحياه الشخصية رغم مضي الاعوام، وتقدم العمر، لكن منهج استخدام هذه الوقائع — كما نرى — لا يقربنا من «شكل القصة القصيرة» بقدر ما يقربنا من عمل «روائي مشوه».

وذلك لان هذه الوقائع سريعة لا تريث فيها. مقترنة بزمن غير متريث. متغير وممتد، مما يجعلنا نتذكر — رغم تشوه العمل — القالب الروائي اكثر من تذكر قالب القصة القصيرة وذلك لان القالب الاول يعنى بالعنصر الزمني على نحو مطول، اذ هو ضروري وأساسي له على اعتبار أنّ ميدان الرواية هو الحياة برمتها وليس جانباً واحداً، او زاوية واحدة ولذا كان «النمو التاريخي للشخصية، او للحوادث كما نراه في الحياة — يشكل قالباً جوهرياً، واذا أهمله الروائي، فانما يهمله على مسؤوليته الخاصة[2] بينما لا

---

(١) [illegible] ص ٣٥

(٢) فرانك اوكونور الصوت المنفرد ترجمة الدكتور محمود الربيعي ص ١٦

يتناول كاتب القصة القصيرة ـ الحياة برمتها «بل لا بد أن يختار دائماً الزاوية التي يتناولها منها[1]».

وهذا الاختيار خاص ودقيق. فبما «ان حياة بأكملها لا بد أن تحشد في بضع دقائق ـ فان هذه الدقائق لا بد أن تختار بعناية حقيقية وأن تضاء بنور سماوي، ذلك النور الذي يمكننا من التفرقة بين الماضي والحاضر والمستقبل كما لو كانت هذه الأزمنة ماثلة معاً[2]».

ومعنى ذلك أن «التغير الزمني»، أو التنقل الحر في الزمن الذي يوظفه كاتب القصه القصيرة لايتعارض ولا يجافي هذا الشكل الفني، وانما الذي يتعارض معه، ويجافيه هو سوء استخدام الزمن، أو الجهل بطريقة توظيفه ليكون في خدمة الحادثة، وهو الأمر الذي يحكم منهج هذه القصة وغيرها[3] ـ حيث قدَّم نجيب محفوظ ـ «الوقائع ـ الزمن» بطريقة عرضية أو أُفقية ـ وكان بإمكانه أن يتناول واقعة ـ حادثة ـ واحدة يدير حولها الأزمان الثلاثة (الماضى ـ الحاضر ـ المستقبل) أو يكتفي بالزمن الماضى

---

(١) السابق: ص ١٦.

(٢) السابق: ص ١٧.

(٣) استخدم نجيب محفوظ هذا المنهج أيضاً في قصة «وفاء» (المجلة الجديدة الاسبوعية العدد ١٥ ـ ٥ ـ ١ ـ ١٩٣٤ ص ١٢.

فوفاء الشخصية حسن ـ تجاه الاسرة التي كفلته ورعته، لا نقف عليه ضمن شريحة منتخبة، او زاوية مختارة تكون نقطة انطلاق زمني: متراجع، او انّى، او متقدم، بل ان حشد الوقائع كان البديل حيث توالت، وتتابعت بنفس الطريقة ـ التي استتبعت ـ بالضرورة ـ الزمن الأفقي، فحسن طفل في العاشرة، يتيم الأبوين يكفله عمه (ص ١٢) فتسيء الأسرة معاملته، وتحضنه خالته وزوجها (ص ١٢) ويخصانه بالرعاية ويحسنان تربيته ونشهده،ناميا متدرجا من الطفولة إلى الصبا، إلى عتبة الشباب، إلى اضطراره قطع دراسته الثانوية نتيجة مرض زوج خالته وعجزه عن العمل (ص١٤) كما نشهده يعمل كاتب حسابات في مخبز يملكه صديق قديم لوالده أخذ يدبر لتزويجه من ابنته العانس. وهو تدبير عرض لنا صراعاً محدوداً (ص ١٦) في نفس حسن، ولكنه متبر مركز الثقل

والحاضر — أو أحدهما فقط — بحيث يستخدم الزمن الماضي في ذكر بعض من هذه الوقائع تسند الواقعة — أو الحادثة المختارة من حياة الشخصية، التي قام بتناولها في الزمن الحاضر، ولتكن حادثة «الحب» حب الشاب لهنية جارته، وسطو صديقه القديم عليها — بحيث تمثل هذه الحادثة «مركز جذب» لحوادث حدثت في الماضي، ونقطة انطلاق «نحو حوادث أخرى —» تعمل جميعاً على تأكيد المعنى الكلي للحادثة المختارة.

كان بإمكان الكاتب أن يفعل ذلك — فيكون عمله قصة قصيرة بحق، لولا أنه — كما رأينا — آثر حشد الوقائع التي أصابت العمل بالخلط والاضطراب وجعلته صورة مشوهة لعمل روائي غير ناجح.

ولقد نشأ عن حشد الوقائع وتغير الزمن تغيراً ملحوظاً ازدحام مكاني بدا بارزا في هذه القصص الست على تفاوت فيما بينها، وازدحام القصة بالأماكن يضر بفنية القصة، إلا إذا وظف الكاتب هذا «الازدحام» توظيفاً جيداً يكون في خدمة الأثر الكلي للعمل، ففي «ثمن الضعف» تستخدم الأمكنة المتعددة على هذا النحو : حيث نجد الطفل ينشأ في «البيت القديم» وترعاه محبة أم عجوز وتخيفه قسوة الأب المريض . . «وينزل الى «الحارة» بعد أن صار صبياً» يلتقي بأقرانه، ويتعرف على الفتوة الذي جعل صاحبنا في حمايته وبعد سطور قليلة نراه قد «نما قليلاً، ودخل المدرسة» ليجد وجه

في القصة. وكان بمقدور الكاتب ان يركز على هذه النقطة حيث يعمل على عرض كافة الوقائع التي ذكرها من خلالها، ويوظف الزمن توظيفاً يتلاءم وعرض هذه الوقائع. سواء بالتراجع، او بالآنية، او بالتقدم والتحرك الى الامام وفي اتجاهات مختلفة. ولكنه لم يفعل. كما انه في قصصه الاخرى: مأساة الغرور (المجلة الجديدة. العدد ١٧ في ١٩٣٤/١٠/١٩ ص ١١) وحكمة الحموي (السابق العدد ٩١ في ١٩٣٦/٣/٨ ص ٢٤، (والذكرى العدد ٢٨ — ١٥ — ١٩٣٨/٣ ص ٢٠٥، ٢٠٨) انتهج نفس الطريقة، التي أصابت «العمل» بالارباك والتشوه. حيث بدا في منزلة بين بين فلا هو بالقصة القصيرة ولا هو بالرواية.

المدرس صورة متكررة لوجه أبيه فيجفل منه ويتجنبه لتسوء العلاقة بين الاثنين، فلا ينفع فيه اغراء المدرس ولا تكشيرته» ثم «اخذ يشق طريقه الى الشباب والفتوة، واخذ قلبه يتفتح ويبتسم الى حياة اسمى من هذه الحياة، او هي اسمى ما في الحياة» نتيجة حب صامت متردد لجارته الصبية «هنية» وتطول السطور قليلاً، ولكن ما نلبث ان نشهد انقطاعه عن «المدرسة» بعد حصوله على البكالوريا» بينما كان صديقه الفتوة على وشك التخرج من مدرسة البوليس ــ لنراه اخيراً «جالساً أمام مكتب» في احد الدواوين «يعمل موظفاً، يجفل من زملائه، ويفرق من تحمل أية مسؤولية تهدد سلامة الداخلي. ثم يعود الكاتب الى تناول علاقة الشاب بهنية وصديقه الفتوة الذي صار ضابط بوليس» ــ وذلك في اطار «الحارة». كما نجد ازدحاماً للأماكن كذلك في قصة «وفاء» وغيرها ــ فبطل القصة «حسن» ما ان يمكث في بيت «عمه» حتى نراه قد انتقل الى بيت «خالته»، ثم يدفع بنا الكاتب الى محل العطارة الذي يملكه زوج الخالة، ولكن سرعان ما نغادر الحي كله الى حي آخر حيث يعمل البطل كاتب حسابات في المخبز، ويقيم بغرفة بسطح منزل صاحب المخبز. وفي «الدهر المعلم» يتلقى خليل مبادىء العلم في «كُتَّاب» القرية، ثم يرسل الى مدينة الزقازيق ليدرس في المدرستين الابتدائية، والثانوية. ثم نرحل معه الى العاصمة لنشهده مدرساً ومباشراً للمطعم والحانة، و «البيت السري» والطريق المؤدي الى محطة السكة الحديد.

إنّ تغيير الأماكن أو تلاحقها على النحو الذي قدمنا - لا يضر بالعمل القصصي ، فللكاتب حريته المطلقة في توظيف المكان أو البيئة مادامت الأماكن تعمل الى جانب العناصر القصصية الأخرى - على إبراز هدف الكاتب العام ، وفكرته الكلية ، ومن ثم لا يمكننا أن نتجاوز تساؤلا عن أهمية « المكان » وقيمته الفنية في هذه القصص : لقد ذكرنا أن حشد الأحداث قد واكبها ازدحام مكاني ، وهذا الازدحام الذي حفلت به القصص لا يعتبر - كما قلنا - تهديداً لفنية العمل وألا

نكون قد حجرنا على حرية الكاتب ، ولكنه بالقطع سوف يمثل اضراراً بالعمل لو لم يقم بدوره الفعال . فهل حقق هذا الدور ؟ .

أي هل كان للعنصر المكاني فيما معنا من قصص على النحو الذي قد تم فعاليته وقدرته المؤثرة ؟ وفي تقديرنا أنّ هذا التساؤل من الفعالية سوف يدعونا الى تناول ناحيتين ونحن نفحص «هوية المكان»، الناحية الاولى : تتعلق بخلوه من الوصف الجمالي او الوصف الجغرافي، المؤثر، الذي ينعكس على الشخصية، فتتحرك بسببه ومن ثم تتحرك الاحداث. بل إنَّ العنصر المكاني هنا قد خلا من أي وصف على الاطلاق، الامر الذي بدا فيه مجرد ارضية باهتة[1] تتحرك فوقها الشخصية من غير تأنٍ أو تريث. والناحية الثانية تتصل بان المكان هنا معروض بوصفه الثابت وليست سمة التنقل دليلاً على حركته او حيويته لاننا نتعامل مع اماكن جزئية منفصلة ومستقلة حيث لم يعمل الكاتب على الربط بين هذه الاماكن المتفرقة من جهة وعلى عقد الصلة بين مجموعها وبين تجربة القصة وهدفها العام من جهة اخرى[2].

---

(١) في قصتي «مأساة الغرور» و «حكمة الحموي» لا نلاحظ الازدحام المكاني او الافقية المكانية. وذلك لان القصة الاولى تتحرك في مساحة مكانية محدودة تنحصر بين الفصل الدراسي ومنزل الراوي، والمستشفى الذي يرقد فيه.. محمد عبدالقادر وفي الثانية نجد اشارات عابرة الى «السراي» الذي عاش فيه فاضل الحموي، والمنزل الذي ضمه بعد انهيار المركز المالي للاسرة وديوان الاوقاف ــ ولكن السمة البارزة في هاتين القصتين ان العنصر المكاني رغم هذا الضيق «باهت» كذلك وان كان في القصة الثانية، اقل تأثيراً وبروزاً عما هو في القصة الاولى. اذ ان حكمة الحموي مقاليةاكثر منها قصة وعلى اية حال فالقصتان من زاوية المكان قد اوضحتا ان الكاتب يحاول ان يطور في فنه القصصي كما سنعرف بعد.

(٢) اذا استثنينا المقدمة المطولة غير الضرورية لقصة «الذكرى» ووضعنا يدنا مباشرة على البداية الحقيقية للموقف الذي يتناول قضية «الفارق الطبقي» ــ لن يكون نجيب محفوظ مطالباً بانشاء مثل هذا الربط، او عقد مثل هذه الصلة، اذ ان الكاتب قد تكفل بانهاء

(٣) العرض واللغة:

وفيما يتعلق بلغة القصص الست وطريقة عرضها، ينبغي علينا ان

الموقف على نحو طبيعي، ولم يقم بما لاحظناه في القصص السابقة — من النقل السريع او العرض الافقي — بل انه قد قدم الحدث بطريقة «رأسية» مكنته من استقصاء جوانب الموقف، وتوفير الدلالة الفنية للمكان او الارضية التي ينمو عليها الموقف، فالحجرة القديمة التي كانت ليوسف زينهم في الماضي — والتي يشغلها الان اخوه سامي — اثارت ذكرياته عن حبه الاول لانها شهدت معاناته، كما انها ما تزال تضم صورة فتاته الصغيرة التي رسمها بيده «سألته — ابنته — بصوتها الرفيع المتقطع وهي تشير الى حائط الحجرة «هل حقاً انت الذي رسمت هذه الصورة «وتتبع ناظره اصبعها الى هدفها من الحائط في المكان الذي كان يشغله المكتب قبل ان ينقله سامي — فرأى صورة طفلة صغيرة في نصف الحجم الطبيعي سرعان ما تذكرها عقله وقلبه، وذكر بعض الظروف التي دفعته الى رسمها منذ عشرات السنين..» والقصر الذي كان يعمل فيه والده طاهياً، وصفه الكاتب وصفاً دالاً: «ما زال يذكر القصر العامر بحديقته الغناء، وجدراته الشاهقة، ونوافذه ذات الستائر المختلفة الالوان، كما يذكر البناء الصغير المنعزل في ركن من الحديقة ذا — المدخنة الطويلة، حيث كان يباشر ابوه عمله في المطبخ ينادي بـ: «عم زينهم، وما كان يظن ان شخصاً كوالده العظيم الذي يمتلىء قلبه رهبة منه والذي تقف له امه واخوته كلما جاء او ذهب، يمكن ان ينادي بمثل هذا النداء الذي خاطب به باعة الفول السوداني و«غزل البنات».. وطفق يدرك شيئاً فشيئاً مكانه والده من القصر العظيم، ويتبين البون الشاسع الذي يفصل بين واحد مثله وبين اهل ذاك القصر» ص ٢٠٨ — ٢٠٩ وحديقة القصر كانت مسرح الحدث التي شهدت الحب والقسوة، فهي المكان الذي يقضي فيه اطفال القصر، اوقات فراغهم، حيث علق بابنة صاحب القصر الصغيرة، وهي بما تحفل به من جمال طبيعي (الاشجار، والزهور) قد أثارت فيه عواطفه نحو الفتاة الصغيرة وجعلته يشعر بوحدة بين جمال الطبيعة ووجه سوسن الصافي الجميل «وكانت الابتسامة مبعثرة على الجبين والخدين، كلما هب النسيم حملها من حسن الى حسن، فنسي الوجود وما عاد يرى الاشجار والازهار ولا يحس بهبات النسيم» (ص ٢١٣) كما ان هذه الحديقة نفسها قد كانت موطن القسوة اذ ان شقيقي الفتاة قد اكتشفا امره في جوله لهما بين جوانبها — حيث وجداه يهم بتقبيلها، فقاما بالاعتداء عليه، كما ان البناء الكائن في ركن من الحديقة قد خرج منه والده مسرعاً على صوت الاطفال ليضع حداً — بضرب ابنه — لهذا الحب» الرواية: ١٥ — ٣ — ١٩٣٨.

نأخـذ في اعتبـارنا جوانب ثلاثة فرضتها النصوص. جانب يختص بمنهج العرض وآخر يتصل بمعجم النص. وثالث يبحث في دور الحوار الوارد على ألسنـة شخصيات تلك القصص، فمن حيث الجـانب الاول وهو طريق الكاتب في عرض النص، يمكن لنا ان نتصدى له على النحو التالي:

(٢) الجانب الأول : منهج العرض

لقد تقرر لنا أنّ الكاتب قد عمد في عرض قصصه الست الى حشـد الـوقائع العديدة التي افقدت الموضوع وحدته واصابته بالاضطراب والتشويه. وهذا المنهج في التعبير عن الموضوع قد استدعى طريقة عرض تلائمه وهي «التوالي السردي السريع»، وما علينا الا ان نعيد القراءة لنتبين ذلك: «وفي ذلك الوقت وقع شيء غريب لمن كان في سنه (أي الأب) ذلك أنه خلف طفلاً كان يكون عزاءه وسلوته لولا ان نزلت به نقطة شديدة اذ اصيب بمرض فأمضه الألم وضاق صدره بالدنيا، وضاق به من لم يكن يذوق السعادة الا بوجوده»، و«نشأ الطفل الصغير ترعاه محبة أم عجوز جمعت له في قلبها عناية كانت توزعها على ستة من الأبناء وكانت تحبه حب العبادة وتسهر على راحته»، و«صار صبياً ونزل الى الحارة وتعرف بصبيان كثيرين، وألفاهم جميعاً أشد منه ساعداً وأقسى نفساً، وأجرأ قلباً، ولم يجب أحد منهم له مطلباً وانما صار هو يجيب على طلباتهم ان كارهاً او راغباً». و«لم يلبث ان عرف بينهم فتى كانوا يسمونه الفتوة لجسارته وقوته فتقرب اليه وتملقه ورضى ان يشركه معه في مصروفه اليومي عن طيب خاطر فعطف الاخر عليه، وجعله في حمايته يدفع عنه شر المعتدين». و«نما قليلاً ودخل المدرسة هو وجل رفاقه، وهنالك لقي المدرس فاسترعت صورته صورة والده في ذهنه فخافه من بدء الامر، وكان لا يأتي حراكاً طول اليوم كأنه قد جمد او شل عن الحركة».

و«ثم اخذ يشق طريقه الى الشباب والفتوة واخذ قلبه يتفتح وتبتسم حياة اسمى من هذه الحياة او هي اسمى ما في هذه الحياة»، و«كان

حظاً كبيرا ان ينال الصبي البكالوريا وقد تنفس أبوه الصعداء وقال كفى مدرسة». و«اخيراً وجد نفسه جالساً امام مكتب في احد الدواوين». و«حدث في ذلك الوقت ان صديقه الفتوة — الذي تخرج في مدرسة البوليس — ان ترقى ضابطاً وشاع امر رجوعه في الحي». و«طلب الضابط يد الفتاة واعتذر اهلها لارتباطهم بوعد مع اسرة صاحبنا، ولم تمض على ذلك أيام حتى كانت هنية هاربة مع الضابط، حيث تزوجها بالرغم من الجميع»، ثم «حدث ان وصل امر النقل الى احدى بلدان الريف. فلم يعارضه حيث وجده مهرباً يهرب فيه بكرامته المجروحة — رغم أن فرصة زواجة من «هنية» قد أتيحت لأن حياتها الزوجية لم تستمر مع الضابط فوقع الطلاق».

فكما نرى — نجد سلسلة من الوقائع السريعة المتتابعة، التي تحكم كذلك قصص: «وفاء» والدهر المعلم — ومأساة الغرور — وحكمة الحموي، على نحو ما بينا ذلك من قبل[1] وهي احداث تظهر لنا تحكم الكاتب او تسلطه — إذ إنه يذكرنا باستمرار بحضوره السافر وأنه وحده الذي يتولى عملية القص. وهو الذي يمسك دون غيره — بكل خيوط «الدمى» ومن حقه ان يسير او يتوقف عن السير، ومن حقه ان يظل في مكانه او يتجاوزه الى غيره، ولا حرج عليه في ان يسرع او يبطىء في آن واحد — وذلك من غير ان يعطي شخصيات القصص امكانية الحركة النامية نمواً طبيعياً، بل انه قد كشف عن وجوده، وأصابعه وهي تحرك «دماه» امام أعين المشاهدين ان صح هذا التعبير.

ومن جهة ثانية، نشأ عن حشد الوقائع تقديم السرد تقديمًا فاقداً لطاقته الكلية ذلك لأنه لم تتوفر العناية بمبدأ التريث الذي يمكنه من تحليل كل واقعة على حدة واستظهار دلالتها، وعقد صلة بين مختلف الوقائع بل كانت الأداتان العاطفتان «الواو — ثم» بارزتين بروزاً ملحوظاً، تتصدر كل منهما

(١) انظر ص ٥، ص ١٣، ١٤ من هذا البحث

الواقعة: (وفي ذلك الوقت «ونشأ الطفل الصغير»، «ولم يلبث ان عرف»، «ثم اخذ يشق طريقه. »، «وكان حظاً كبيراً» «ثم حدث أن وصل أمر النقل» — وهذا البروز وغيره في القصص الباقية — أوقع الكاتب في منزلق التناول الخارجي لكل واقعة، الامر الذي حال دون تعمقه او استبطانه، ومن ثم لا نتصور غير المباشرة او التقريرية، التي تسود عملية السرد وان كان قد حاول في قصة (مأساة الغرور) ان يطرق باب السرد الذاتي او الترجمة الذاتية: «وجدت نفسي لبعض الشؤون بالعباسية العليا فنازعني قلبي ان اقصد الوايلية الصغرى. والحق أني لم أستطع أن أضبط هياج عواطفي وتحنانها لذكرى هذا المكان الذي نشأت فيه وامتزجت نفسي بأجوائه، وتركبت فيَّ آثار لا تمحى، على انه لم يبق كما كان أيام طفولتي وكما هو في ذاكرتي.

وتفقدت زقاقنا المحبوب وأنا أتمنى على الله ان اجد البيت الذي ولدت فيه كما كان لم يتغير ولشد ما كان ابتهاجي عندما ألفيته قائمًا كما كان، وقد خيل إليَّ أني ما تركته الا لقضاء حاجة، ووقفت أمتع نظري بكل جزء من أجزائه بلهفة عاشق وقلبي شديد الخفقان». فالنّصّ كما نرى مرويٌّ بضمير المتكلم، وبقطع النظر عن ان هذا النص لم يكن خادماً للموقف القصصي اذ هو قد مثل بداية منفصلة عنه — كما ذكرنا — لكنه يوضح لنا ان الكاتب قد استخدم السرد الذاتي في واحدة من قصصه الاولى على لسان احدى الشخصيات، عارضاً بذلك وضعها النفسي، عندما انعكست على داخلها صور الحي القديم الذي شهد جزءاً من حياتها المبكرة. غير اننا سرعان ما نقرأ «كنا حينذاك نتلقى العلم في مدرسة فؤاد الاول في فصل من فصول السنة الاولى، وكنا جماعة متحابة تعارفت منذ اول عهدها بالمعهد الابتدائي وما زلت اذكر الكثير من أسماء أفرادها كاملة. ومن فاتني حفظ اسمه، بقي لي لقبه الذي كنت اناديه به، وعلى كل حال فصورهم ما تزال حية في ذاكرتي حفظها حبي الشديد لذلك العهد الماضي. واذكر منهم على الخصوص صبياًيدعى محمد عبد القادر ـ كان الاول علينا منذ التحق بالمدرسة

الابتدائية»[1] ونلاحظ أنّ هذا النص الاخير قد اختلف عن السابق؛ فاذا كان الاول قد عني برصد أثر الحي في نفس الشخصية، فإنّ الثاني لم يعن بتسجيل أيّ شعور نفسي ليس فقط في هذا النص. بل فيما تبع ذلك من باقي القصة، أي أن النصين يبينان ان القاص قد تحول من «السرد الذاتي» الى «مجرد راوٍ» بدليل ان وقائع القصة تتقدم وتتطور بفعل الشخصية المركزية (محمد عبد القادر)، وليس بفعل شخصية القاص التي استهلت العمل بذلك السرد الذاتي ـــ والنصان يوضحان ان ثمة انتقالاً حاداً او فصلاً حاسمًا بين ما هو «ترجمة ذاتية»، وما هو مجرد «رصد او رواية» مما يثير لدى القارىء تشككاً في قيمة الاستهلال السردي الذاتي، وتساؤلاً عن مدى جدواه، وهو على حق في شكه وتساؤله ما دامت عملية القص قد تركزت في أغلب القصة على مجرد رصد فعل الشخصية الرئيسية، ورواية حركتها، خلواً من أي وصفٍ واضح لشعور الراوي تجاه الفعل على نحو ما رأينا في استهلال القصة. وهذه سلبية ثالثة قد لحقت بعملية السرد الحكائي في هاتين القصتين والقصص الباقية.

الجانب الثاني «معجم النص»:

وقد يلاحظ للوهلة الاولى ـــ على لغة هذه القصص، أنها لغة عربية فصيحة، غير متكلفة ولكن النظرة الثانية في هذه اللغة لا تجعلنا نكتفي بمثل هذا التقرير العام، على أنه مسلمة من المسلمات التي تقطع علينا طريق البحث. ان عادة قراءة بعض الفقرات التي تبين لنا بوضوح ان الامر على غير ما بدا لاول وهلة، هي البديل اذن عن تحكم اية مقولة غامضة. ففي ثمن الضغف نعرف أنّ (الطفل الصغير ترعاه محبة ام عجوز جمعت له في قلبها عناية كانت توزعها على ستة من الابناء وكانت تحبه حب العبادة وتسهر على

---

(١) نجيب محفوظ : المجلة الجديدة الأسبوعية العدد (١٧) ص ١١

راحته[1] وذلك في سياق تناول الكاتب لطبيعة العلاقة بين الطفل وابويه العجوزين، وأنّ هذا الطفل بعد ان صار صبياً ونزل الى الحارة وتعرف بصبيان كثيرين كان اضعفهم شخصية، لجأ الى احدهم يرجو حمايته منهم حيث كان اشدهم جرأة، واكثرهم قوة لجأ اليه «لجسارته وقوته فتقرب اليه، وتملقه، ورضى ان يشركه معه في مصروفه اليومي عن طيب خاطر»[2]. ولما تقدم العمر بالصديقين حيث اخذ كل منهما طريقه الخاصة في الحياة العملية بان اكتفى بطل القصة بمؤهل دراسي متوسط عمل به كاتباً صغيراً، بينما تخرج الآخر في مدرسة (البوليس) ليعمل ضابطاً يشد اليه الانظار — كانت «هنية» ابنة الحي، الجميلة مركز صراع بين الاثنين. ولكن طبيعة البطل المتراجعة باستمرار فرضت عليه ان يصمت، وينسحب وهو الذي يعتبر خطيباً للفتاة، صمت وانسحب رغم تسليم اسرة «هنية» بامر زواجها المرتقب منه، ورفض هذه الاسرة طلب الضابط الزواج من الفتاة «ولم تكد تمضي أيام على ذلك حتى كانت هنية هاربة مع الضابط حيث تزوجها بالرغم من الجميع»[3] ولقد صمت صاحبنا وانسحب، ولم يظهر اعتراضه حتى بعد ان فشل الزواج وطلقت هنية، ذلك لانه ما زال يخشى بطش الضابط، صديق الصبا والفتوة، كما انه لم يقبل فكرة الزواج من حبيبته المطلقة لانه واثق من استمرار تأثير صديقه الضابط ومن انها سوف تسخر منه «وعلى ذلك طرد فكرة الزواج من عقله وقال خير لي ان تظن انها فقدت فيَّ شيئاً ما من ان تسخر مني وتكرهني وعليه بلغ امه نيته»[4].

وفي قصة «وفاء» لا يمانع زوج خالة «حسن» اليتيم من ان ينضم الى الاسرة بعد ان تعرض للاهانة والطرد في بيت عمه ويؤكد على قبوله بقوله «. . . ان الله لا ينسى عبده. وان ضاع المعروف بين الناس فلن يضيع

(١) نجيب محفوظ المجلة الجديدة الاسبوعية العدد (٦) بتاريخ ١٩٣٤/٨/٣ ص ٣٠
(٢ و ٣) السابق ص ٣١
(٤) السابق ص ٣٢

عند الله» (١)، وقد عملت الخالة منذ استقرار الصغير في البيت على ان يواصل تعلمه في المدرسة ذلك لانها كانت «تتمنى على الله ان تربى ابن اختها أفندياً يحكم في احد دواوين الحكومة»(٢) وقبل ان يتقدم «حسن» الى امتحان «البكالوريا» اصطدم زوج الخالة التاجر بصعوبات في ميدان تجارته التي «تعرضت لبعض الهزات التي كادت تودي بها لولا لطف الله بهذه الاسرة المسكينة»(٣). وقد كان من الطبيعي ألا يقف «حسن» بعيداً عن متاعب الرجل وهو الذي كان يأمل في إتمام تعليمه العالي – وذلك لانه «أمام هذه الظروف، رضى الفتى ان يحني رأسه كارهاً»(٤) وخاطب الرجل قائلاً «واني أتمنى على الله ان اجد عملاً».

والعبارة الاخيرة تتكرر في قصة (مأساة الغرور) على لسان الراوي عندما ذهب الى الحي القديم يبحث عن بيت الذكريات «وانا اتمنى على الله ان اجد البيت الذي ولدت فيه»(٥). وفي القصة هذه نقرأ ان تلاميذ الفصل وجدوا في الطالب الصعيدي الجديد منافساً خطيراً لمحمد عبد القادر الذي عرف بتفوقه الدراسي عليهم حتى «يشفى غليلهم من غريمهم»(٦)، بينما نقرأ كذلك ان «محمد عبد القادر» قد قبل ان يتحدى هذا الطالب الجديد في بداية الامر و«عزم على الله ان يفوز او يموت من التعب»(٧). وكما يخبرنا راوي القصة ان الغلبة في هذا الصراع الذي نشب بين الاثنين كانت للطالب الصعيدي، غلبة اثلجت صدور البعض حتى لقد عرَّض احدهم بتراجع «محمد» امام تقدم الزميل الجديد، بل وزيفه قائلاً «لله مصطفى قشبشه هذا!

---

(١) السابق العدد ١٥ ص ١٢

(٢) ص ١٣

(٣ و ٤) نجيب محفوظ المجلة الجديدة الاسبوعية العدد ١٥ ص ١٣

(٥) السابق ص ١٣

(٦) السابق العدد ١٧ ص ١١

(٧) السابق ص ١٢

مجتهد من غير شك ولكن في غير افراط، ويتفوق على الجميع من غير ان يغمى عليه ولا مرة واحدة»[1] وفي قصة «الدهر المعلم» يكف «خليل» المدرس القروي الجديد ـ يده عن تبديد اموال النشاط المدرسي التي عهد بها اليه قريبه ناظر المدرسة، خوفاً من ان يفتضح امره، فيفقد عمله الذي يعلم حاجته الشديدة اليه «ويخرج من المولد بلا حمص»[2]. فهذه النصوص يلاحظ انها تتضمن «عبارات» و«جملاً» يمكن للقارىء ان ينظر اليها بسهولة على انها «دخيلة» على البنية الاسلوبية لانها تمثل «كليشيهات» محفوظة، كثر استخدامها على ألسنة العامة حتى صارت جزءاً من لهجتها العامية أي أن هذه العبارت او التراكيب رغم انها مكتوبة وفق القاعدة النحوية الصحيحة لكنها لشيوعها في لهجة العامة، تباعدت عن فنية المحصول اللغوي الفصيح لدى كاتب القصة الذي ينشد الكمال للغة قصته.

وعندها ننظر في الصياغة اللغوية على مستوى «الكلمة المفردة» تعرض لنا كلمات غير قليلة من شأنها ان تستوقفنا مثل كلمة «نقطة» في قصة «ثمن الضعف» نزلت به نقطة شديدة[3]، ويعني بها الكاتب «الشلل»، و« الفانوس» يلعب به الصبي مع الاطفال في رمضان «فكان يشعل فانوسه في رمضان ويسير مع الصبيان يردد الاناشيد فلا يخطف الفانوس منه احد ، و «الطابونة» في قصة «وفاء» ـ يكررها الكاتب على هذا النحو «ما رأيك لو آخذه معي، أجعله كاتباً في طابونتي» في معرض تحاور زوج الخالة مع صديقه الذي سيعمل عنده «حسن»، وأيضاً بعد ان رحل حسن الى عمله الجديد «وكان عمله في الطابونة سهلاً»[4]. كما نجد كلمة «بدلة» منتشرة في القصص «أيجوز ان تمنعك البدلة التي تعلمت لبسها أيام

---

(١) السابق ص ١٣

(٢) نجيب محفوظ: الرواية العدد ٢٤ ص ١٥٢٢

(٣) نجيب محفوظ: المجلة الجديدة الاسبوعية العدد ٦ ص ٣١

(٤) السابق العدد ١٥ ص ١٣

الدراسة من السعي في سبيل الرزق»[1]. ــ وفاء ــ، «ووقع بصري على بدلتي»[2] ــ مأساة الغرور ــ، «ولما وقع بصره ــ خليل ــ على الفرش خارت قواه فارتمى عليه ببدلته» ــ الدهر المعلم[3] ــ كما اننا نعثر في القصة الاخيرة على كلمة التهويش ، على انه ــ خليل ــ فطن إلى أن جميع زملائه يستندون في الغالب إلى « التهويش والتضليل لا إلى العمل الصادق والدرس الحق فاطمأنت نفسه وهوش وضلل وكان من المتفوقين » و « كلمة » التالتة تابتة « يقصد بها ثابتة » .

وواضح ان هذه الكلمات وغيرها مما تحفل به القصص، ينتمي الى «المعجم العامي» ولكن الكاتب لم يجد حرجاً من ادخالها على البناء الاسلوبي الفصيح . ومن الملاحظ ان استخدامه للكلمة العامية، واستخدامه للعبارة او التركيب الشائع في لغة العامة لم تكن تستدعيه ضرورة فنية إذ كان بمقدور الكاتب ان يلتزم الفصحى في الحالين، والظاهر أن نجيب محفوظ إنما لجأ الى هذا الاستخدام ــ مغالاة في التقرب من الواقع المحلي حيث فهم ان تضمين لغته القصصية، الكلمة، او العبارة العامية، يضفي على القصة مسحة واقعية[4] ومن الملاحظ كذلك انه ترك هذا التضمين العامي، حراً من غير قيد، فلم ينبه عليه، بأن يضعه مثلاً بين أقواس، ولعله أراد بذلك أن يشعر القارىء أن ما يقرؤه من «العبارة والكلمة» العامية ــ انما هو من

---

(١) السابق ص ١٣ .

(٢) السابق ع ١٧ ص ١٩.

(٣) الرواية ص ١٥١٩.

(٤) عناية نجيب محفوظ بالتضمين العامي راجعة الى سببين ايمانه باحد مبادىء ثورة ١٩١٩ وهو «الدعوة الى خلق ادب مصري» يعنى بهموم الانسان المصري المعاصر واعتناقه لدعوة استاذه سلامة موسى الذي اعترف نجيب محفوظ بتأثره بأفكاره في مطلع حياته الفنية، وهذه الدعوة تحركت في اطار ما سمي بالادب الهادف. وهي توحيد لغة الكتابة ولغة الكلام وذلك «بان نأخذ من العامية للكتابة اكثر ما نستطيع، ونأخذ من الفصحى للكلام (العامي) اكثر ما نستطيع حتى نصل الى توحيدهما» انظر مجلة الكاتب ص ١٩ عدد يناير ٦٣ والبلاغة العصرية لسلامة موسى ص ٤٨ - ٤٩.

بنية الاسلوب وليس دخيلا عليه.

(٣) الجانب الثالث «الحوار»:

وفيما يتعلق «بحوار الشخصيات» يظهر لنا من قراءة القصة الاولى «ثمن الضعف» انها قد خلت تماماً من اي حوار، ولكن الكاتب ما لبث ان عني به فأورده في القصص التي تلت تلك القصة. وعندما نقوم بفحص هذا العنصر الفني، يبرز تساؤل عن شكل «الجملة الحوارية» وحجمها، بالنسبة للعمل. كما اننا لا يمكن ان نتجاهل تساؤلاً آخر حول مدى ادراك الكاتب في تلك الفترة ـ لقيمة الحوار الفنية، من حيث الدور الذي يلعبه «الحوار» بوصفه عنصراً فنياً من عناصر القصة القصيرة، ومن حيث «لغة» هذا الحوار التي تتحدث بها الشخصيات.

فمن حيث دراسة التساؤل الأول عن «شكل الجملة الحوارية» وحجمها، علينا ان نعيد قراءة تحاور شخصيات القصص ليمكننا الاجابة عن هذا التساؤل: ففي قصة «وفاء» نقف على هذا اللقاء الحواري الذي تشارك فيه شخصيات «حسن»، «وزوج خالته»، والرجل الثري الذي سيلحق «حسنا» بالعمل في مخبزه فيما بعد، يقول زوج الخالة:

«أهلاً وسهلاً ـ شرفتنا يا حاج، تفضل هنا، لقد حلت، بحلولك البركة» ويتابع الرجل:

« ألا تعرف من يكون هذا الفتى ؟، هذا ابن أخت الست، ابن المرحوم محمد المليجي» ويقول الثري:

« الى رحمة الله، انك تذكرني باعز الاعزاء، وأجمل الايام، كيف حالك يا بني، تعال اجلس بجانبي ».

فالجمل الحواريه ــ كما نرى ــ طويلة بعض الشيء ــ لكنها سرعان ما تأخذ وجهة أخرى، عندما يواصل الثري الحديث

«في أي مدرسة أنت؟»

«تركت المدارس»

«اذن في أي عمل». إذ أن الجمل قد نحت نحو القصر والايجاز، إيجاز في السؤال وإيجاز في الجواب، ولكن في نفس هذا اللقاء الحواري، وبعد ان طلب «الحاج» الثري ــ ان يعمل الفتى في مخبزه في وظيفة كاتب حسابات ــ تأخذ العبارة الحوارية وجهة ثالثة هي الاسراف في الطول:

«لا يجوز ان تحتقر عملا شريفا يا بني. وسوف تكون عندي كابني ان مستقبلك يهمني لانك ابن اعز صديق عرفته، واني سعيد اذا اكرمت ذكراه في شخصك، تعال ولا تتردد. ماذا؟ أيجوز ان تمنعك البدلة التي تعلمت لبسها ايام الدراسة من السعي في سبيل الرزق؟»[1] وفي القصة هذه ــ أيضاً ــ نقف على ما يماثل ذلك، وخاصة في معرض محاولة ارغام الثري الفتى ان يتزوج من ابنته العانس، ورفض الاخير الخضوع لهذه المحاولة[2] على النحو الذي سنراه ونحن نتناول هذا اللقاء من زاوية قيمته الفنية. وفي قصة اخرى مثل «حكمة الحموي» نقرأ المحاورة التالية التي تجري بين «محمد الحارث»، و«فاضل الحموي» في اطار ما وصلت اليه حال فاضل الحموي بعد انقضاء اربعين عاماً من التردد، والمعاناة في سبيل الوصول الى جوهر اشياء العالم وسر ظواهره، يقول محمد الحارث:

ــ «لعلك بلغت قمة الحكمة، وتكشفت لك خفايا الحقيقة بعد افناء هذا العمر الطويل في البحث والاطلاع. وما عليك الآن إلاّ ان تنظم

(١) نجيب محفوظ المجلة الجديده الاسبوعيه العدد ١٥ ص ١٣ ــ ١٤

(٢) السابق العدد ١٥ ص ١٦

جواهر افكارك وتعرضها على الناس، فحرام عليك ان تبخس نفسك حقها، وان تهضم الناس حقوقها. فما قولك ؟».

ويقول فاضل - «وهذا ما يزيدني أسى وحزناً على عمر ضاع هباء. وآمال ومثل تكشف عن اوهام، ويقيني يا اخي ان حب الشباب ليس وحده الوهم. انظر إليَّ: لقد رغبت في الحقيقة رغبة العابدين، وسلكت ما اعلم ويعلم الناس انه السبيل اليها ثم تأملت نفسي لأرى أي حد بلغت، فألفيتني على بُعد لم يتغير منها، ومثله لم يبعد عن الجهل، فكأني كنت أدور في محيط هي مركزه الثابت، فلو أني تشككت في الحقيقة ذاتها لما كنت متشائماً ولا مبالغاً، وقد رغبت كذلك في الخير، وتوخيت سبيله وآمنت به، ولكني اشك في انه اكثر من وهم كالحب المجنون سواء بسواء، فالناس مختلفون في سلوكهم ومثلهم العليا وهم الى اختلافهم هذا لا يهتدون بهدى ما به يؤمنون واني الآن اتأمل فلا أظفر بالايمان، ولا أجد في قلبي واأسفاه الا السخرية والضحك من كل شيء فكأنما داخلني خبل او مس جنون».

ويواصل الاثنان حوارهما بمثل هذا «الطول» او قريب منه حتى نهاية القصة[1]. ونواجه بحوار مطول كذلك في قصة «الدهر المعلم» عندما قابل «خليل» قريبه صاحب المدرسة لكي يعمل مدرساً[2] أو في قصة «الذكرى» حينما جرى حديث بين يوسف زينهم وشقيقه سامي حول حال الدراسة، والدارسين بين الماضي والحاضر[3]. وتأسيساً على ما قد لاحظنا يمكننا القول

---

(١) المجلة الجديدة الاسبوعية العدد ٩١ ص ٢٥ - ٢٦.

(٢) نجيب محفوظ الرواية العدد ٢٤ ص ١٥٢٠

(٣) السابق العدد ٢٨ ص ٢٠٦

ان السمـه العـالبـه على حوار الشحصيات القصصيه هي الحـوح الى «التطويل»، وان كنا لا يمكن ان نتجاهل ومضات الجمل الحوارية القصيرة التي تتخلل هدا «التطويل»، كما يظهر في قصة «وفاء»، وغيرها وليس توصلنا الى هذه السمة «هو نهاية المطاف» وخاتمة القول. ذلك لان القراءة المتأنية تضـطرنا الى فحص «مغزى» هذه السمة الغالبة. أي الربط بين «طول» العبارة الحوارية، ومعنى العمل الفني او بعبارة اخرى: رؤية هذه «السمة الغالبة» على ضوء المعنى العام الذي بنيت عليه القصة، والذي يعمل على توضيحه ــ بالاضافة الى الحوادث المتحركة ــ حوار الشخصيات وحديثها فهل ادت المحاورات «المطولة» التي قرأناها منذ قليل ــ دورها الايجابي في التوصل السهل، الميسر الى معنى العمل الفني؟. لقد عرفنا من قصة «وفاء» ان حركـة الحـوادث، وحركة الشخصية، عملتا على ابراز «معنى الوفاء»:

«وفـاء» حسن تجاه الاسرة التى آوتـه، وأكـرمتـه ومنحته امكانية الحياة الكريمة، وان كان ذلك ــ كما قلنا من قبل ــ قد تَمَّ بطريقة مباشرة وتقريرية. وكذلك صنعت حركة الحوادث وحركة الشخصيات في قصص «مأساة الغرور»، «وحكمة الحموي»، و«الدهر المعلم»، و«الذكرى» إذ إن حركتي القصـة الاولى استهـدفتا «نتيجة غرور محمد عبد القادر»، واستهدفتا في الثانية «خلو الفعل عند فاضل الحموي من أية حكمة على الاطلاق» بينما أفادت «الحركتان» في الدهر المعلم «عدم توافق الانسان الريفي البسيط مع حياة المدينة»، وفي الذكرى «قسوة الفارق الطبقي» ــ لقد عرفنا «معاني» هذه الاعمال ــ بواسطة مجموع العناصر القصصية المختلفة، ومنها حوار «الشخصيات». ولكن ما اتسم به العنصر الاخير من «طول غالب» ــ كما رأينا ــ لا يجعلنا نسلم تماماً بتحقق الوضوح الكامل لكل «معنى» قصصي، إذ إن «طول العبارة الحوارية» قد سبب ما يمكن أن نطلق عليه «توزيع اهتمام القارىء» الذي جعله يقف وقفة مسترخية حالت دون وصوله إلى «المعنى» بسهولة ويسر على نحو ما يصنعه «الحوار» المركز

وفيما يختص بالناحية الثانية، وهي «دور الحوار» باعتباره طريقة أداء للمعنى وتوضيحاً له، وباعتباره كشفاً لهوية الشخصيات وتطويراً للحدث — علينا ان نتتبع مسير الحوار في اللقاء الحواري الذي جمع بين «حسن» وزوج خالته، والرجل الثري — الذي عرضناه منذ قليل.

يقول زوج الخالة بعد ان قدم لزائره واجب الترحيب:
« ألا تعرف من يكون هذا الفتى ؟ هذا ابن أخت الست، ابن المرحوم محمد المليجي».

ويقول الثري: «الى رحمة الله. انك تذكرني بأعز الأعزاء، وأجمل الأيام»
«كيف حالك يا بني ؟. تعال اجلس بجانبي»

— « في أي مدرسة أنت ؟ ».

— « تركت المدارس ».

— «إذن في أي عمل ؟ ».

ويقول الرجل الثري بعد أن عرض أن يعمل «حسن» في مخبزه كاتب حسابات:

« لا يجوز أن تحتقر عملاً شريفاً يا بني، وسوف تكون عندي كابني.

إن مستقبلك يهمني، لانك ابن أعز صديق عرفته. واني سعيد اذا أكرمت ذكراه في شخصك، تعال ولا تتردد. ماذا ؟ أيجوز أن تمنعك البدلة التي تعلمت لبسها أيام الدراسة من السعي في سبيل الرزق».

كما أن علينا أن نعيد قراءة مثل تلك المحاورة التي جرت بين فاضل الحموي ومحمد الحارث والتي عرضناها منذ قليل، أو نقرأ مثل هذه المحاورة بين خليل وقريبه الناظر في قصة الدهر المعلم.

يقول خليل

« أرغب في أن أجد عملا»

يقول الناظر. «أي عمل ؟»

فيجب خليل: «أمل أن أجد في مدرستك وظيفة مناسبة».
ويتساءل الناظر «أظنك لم تحصل بعد على البكالوريا»[١].

وفي قصة «مأساة الغرور»، نلتقي بمحاورة بين الراوي، ومحمد عبد القادر في موطن مناقشة أسباب الحزن، والانطواء النفسي التي لاحظها الراوي على صديته.

— «ما الذي يؤلمك يا عبد القادر؟ كنت فرحاً سعيداً ولكنك الآن بادي الحزن كأنك فقدت عزيزاً فلماذا ؟»

— «اني برم بالحياة وبنفسي. لا أطيق شيئاً ولا أحب شيئا».

— «ولكن لماذا ؟ ما الذي جعلك تكره الدنيا وتضيق بحياتك ؟».

— «دع السؤال، ولا تكن لحوحاً فاني عديم الصبر»[٢].

إننا عندما ننظر الى كل «قطعة حوارية» من هذه القطع على ضوء ارتباطها بالعمل الذي وردت فيه، يتضح لنا ان الكاتب لم يعن باعطاء الحوار قيمته الفنية المستقرة، تلك القيمة تجعله عنصراً فنياً، موظفاً لخدمة العمل، إذ إننا نلاحظ ان القطعة الاولى لم تكن إلاّ «حشواً» «أو لغواً» من زاوية قيامها بترديد «معلومات» قد سبق للكاتب ان تناولها من قبل، ومن ثم لم

---

(١) نجيب محفوظ مجلة الروايه العدد ٢٤ ص ١٥٢٠

(٢) نجيب محفوظ المجلة الجديدة الاسبوعية العدد (١٧) ص ١٢

يضف إليه جديد يمكن ان يعمل على تعميق الوعي لدى القارىء، فلقد عرف القارىء ان الفتى «بلا عمل»، وانه من حملة «البكالوريا» وأنه قد أزمع قطع دراسته والاكتفاء بالبكالوريا مؤملاً الحصول على عمل، أي عمل، مما جعلنا نتوقع ان أية إضافة ينبغي ان تتخلى عن «ترديد» معلومات او تكرارها كما ان حكمنا على مثل هذه القطعة بانها ليست سوى «حشو، أو لغو» يدعمه ان الحاح الرجل الثري على ان يعمل الفتى – عنده – كان شديداً، ومغالياً ومتهافتاً، ذلك لأنه لا الفتى ولا زوج خالته قد أبديا أية معارضة للرجل – لا بالكلمة، ولا بالتصرف – تدعوه الى الالحاح والمغالاة والتهافت ويبدو ان المؤلف قد انتبه الى ضرورة تضمين الحوار بالفعالية – في ذات القصة، بان دعانا او نقص القطعة الحوارية التالية التي تدور حول رغبة الثري في أن يزوج ابنته «الكبرى»، العانس من «حسن» الذي أصيب بالدهش:

– « يا حسن أفندي إنني أنظر اليك كابن لي. وقد مهدت لك سبيل الحياة إكراماً لوالدك» فيقول حسن:

– «جزاك الله كل خير على ما صنعت، وما تصنع لي كل يوم يا سيدي» فيعقب الرجل: « اني اشكر الله الذي يسَّر لي خدمة ابن أعز صديق لي وأكبر معين في حياتي الاولى، لقد مهدت لك سبيل الحياة، ولكني أريد أيضاً أن أوطد هذا الأساس حتى تأمن المستقبل» ويشكر حسن الرجل قائلاً:

– «شكراً لك يا سيدي، إنك تحملني من الجميل ما يعجز اللسان عن بيانه فضلاً عن الوفاء به»

– «اصغ إلي يا حسن افندي. انك شاب نبيل ويهمني امر مستقبلك، وقد رأيت بعد رويَّة ان السبيل الوحيد الى ذلك هو ان ترتبط معي برباط مقدس، ان توثق بيننا صلة نسب، أرى وجهك

يتغير. يا لك من شاب حيي؟ سأزوجك من احدى بناتي، بذلك تأمن المستقبل وتهدىء خاطري من جهة ابنتي لأني متيقن من أنك ستكون زوجاً فاضلاً»[1].

ومن الحق القول إن الحوار هنا يعمل على تحريك الحدث، إذ بيّن لنا أن ثمة ما وقف فجأة في طريق الشخصية. إنّ مستقبل حياة «حسن» محدد بالعمل المستمر، وتحمل متاعب الغربة ليعد نفسه للزواج من ابنة خالته موفياً بعهده، ومنجزاً لوعده، بالاضافة الى ان المحاورة قد كشفت لنا عن هوية الرجل الملحاح، لقد كان يخطط لأمر زواج الفتى من ابنته منذ زمن، منذ اللحظة التي قابل فيها الفتى لأول مرة. غير أن هذه المحاورة قد اعترض طريقها الى الكمال الفني — ما انطوت عليه من «ترديد، وتكرار «معلومات قد سبق الحديث عنها، من مثل «انك كابن لي»، «ابن أعز صديق لي»، و«مهدت لك سبيل الحياة» فهذا التكرار» قد مثل استطراداً لا فائد فيه، ويمكن الاستغناء عنه من غير ان يخل بادراكنا لمعنى العمل. فضلاً عن ان عبارة الرجل «ابن أعز صديق لي، وأكبر معين لي في حياني الاولى» — بدت دخيلة على العمل اذ لم يرد فيها قبل الحوار ما يدل على ان صلة حميمة قد ربطت الرجل بوالد الفتى الراحل، ولا ينهض دليلاً على وجود مثل هذه الصلة اشارة الرجل في القطعة الحوارية الاولى «انك تذكرني بأعز الاعزاء وأجمل الأيام» لأن تلك الاشارة سوف تظل مجرد إشارة معلقة ما لم يقم الرجل الثري بدَعْمِها ولو بإشارة توضيحية تفسيرية عن كنه علاقته بالأب المتوفى. لقد اكتفى بذات القول العام، الغامض، فوجود سلبية «التكرار» إلى جانب «فعالية محدودة» في جزء من الحوار — دليل على عدم استقرار قيمته الفنية في هذه القصة.

وإذا كان من مهمة الحوار — كما قلنا — ان يتولى الكشف عن هوية

---

(١) نجيب محفوظ المجلة الجديدة الاسبوعية العدد ١٥ ص ١٣.

الشخصيه، فإن القطعه الحواريه التي اشترك في ادارتها كلٌ من فاضل الحموى ومحمد الحارث لم نلاحظ انها قد قامت بمثل هده المهمة، اي انها لم تقم بدورها المتوقع لها في إلقاء مزيد من الضوء على الشخصية المركزية شخصية فاضل الحموي، فضلاً عن عجزها تحريك الحدث. الامر الذي جعل تلك القطعة تبدو لنا مثل «مقال» علمي جاف يبحث في فكرة واحدة «فكرة العطاء الإنساني». وإذا كان لنا ان نزعم ان الجملة الحوارية يجب أن تكون مختارة بدقة فلا تكون مجرد «تزيد، أو حشو او لغو» فإن الحوار الذي جرى بين خليل وقريبه الناظر — في الدهر المعلم[1] قد أخفق في أن يتجنب سلبية الاختيار غير الدقيق:

— «أرغب في أن أجد عملاً ؟»

— .«أي عمل ؟»

— «آمل أن أجد في مدرستك وظيفة مناسبة».

— «أظنك لم تحصل بعد على البكالوريا».

فلقاء «خليل» — القادم من القرية — بقريبه ناظر المدرسة — إنما كان الباعث عليه، هو قيام الأخير بالحاق خليل بالعمل في مدرسته. ولذا كانت الإجابة الاستفهامية الصادرة عن الناظر « أي عمل ؟ » - « غريبة » علينا فضلاً عن كونها غريبة على خليل . وغرابة هذا التساؤل تُدخله في دائرة الحشو واللغو - ولو لم يحدث في نفس القطعة « قرار فوري » من الناظر بتعيين خليل في المدرسة ، لانتفى أن يكون التساؤل « أي عمل » من قبيل الزيادة او الحشو ، فعندما قال خليل :

— «نعم ولكن معلوماتي لا تقل عن أحد من حامليها». أسرع الناظر وأجاب إجابته الفورية «فليكن فإن عندي مدرسين لا يحملون سوى الكفاءة» إذ إن قرار الناظر الجاهز، قد قلل من قيمة ذلك التساؤل

---

(١) نجيب محفوظ الرواية (٢٤) ص ١٥٢٠

كما أن صدور تساؤل ثانٍ من الناظر «أظنك لم تحصل بعد على البكالوريا ؟» — عن المؤهل الدراسي الذي يحمله خليل، مستخدماً في ذلك «فعل الظن» لا يتناسب مع إدراك الناظر ومعرفته الواعية — لأحوال الاسرة في القرية» وارتباطه الوثيق بها، يقول الناظر «كيف حال والدتك وأخوتك، لِمَ لم تنبئني بمجيئك ؟» ويقول أيضاً موجهاً كلامه لخليل ومرحباً بقدومه الى المدينة: «وعلى كل حال حسناً فعلت فان القرية لتضيق عن مواهبك ولكن على فكرة قل لي ما شأن قضيتكم الآن ؟»[1].

ولكن القطعة الحوارية الاخيرة التي قرأناها في قصة مأساة الغرور[2] يلاحظ أنها على ضوء الحركة العامة للحدث، او الشخصية — قد قامت بدور فعال إذ هي قد كشفت عن سر تعاسة محمد عبد القادر وعزلته النفسية وهو أنه «برم بالحياة وعديم الصبر»، بعد إخفاقه في منافسة زميله الصعيدي الجديد، وكشف الحوار لهذا «السر، أتاح لنا أن نتقبل تحركِ الشخصية، او الحدث الى نهاية مقنعة ومحتومة وهي «انتحار محمد بإلقاء نفسه من شرفة حجرة الراوي تخلصاً، وهروباً من الحياة. ولكن فعالية الحوار في قصة واحدة، لا يشكل ظاهرة تطبع كل محاورات القصص بل إن الذي يطبع هذه المحاورات جميعاً، ويمثل ظاهرة جادة وبارزة، هو «ضعف فعاليتها» من حيث اعتماد القطعة الحوارية على «المعلومات المتكررة» تارة، وإصابتها بسلبية «الحشو أو التزيد» تارة اخرى.

ومن الملاحظ على «لغة حوار» الشخصيات أنها عربية فصحى فكل الشخصيات تتحدث لغة واحدة، حتى الشخصيات الأمية، والشخصيات التي أصابت قدراً محدوداً من التعلّم والثقافة. فمحمد عبد القائد والراوي

---

(١) نجيب محفوظ: الرواية (٢٤) ص ١٥٢٠

(٢) انظر ص ٣٠ من هذا البحث

في «مأساة الغرور» ــ وحسن في «وفاء» ــ وفاضل الحموي ومحمد الحارث في «حكمة الحموي» ــ وخليل في «الدهر المعلم» ــ ويوسف زينهم في «الذكرى» كل هؤلاء يتحدثون لغة عربية فصحى، تتحدث بها شخصيات أخرى أمية، أو محدودة الثقافة. مثل العطار وصاحب المخبز في وفاء والبغي في الدهر المعلم. وزينهم الأب ــ الطاهي ــ وحفيدته الطفلة في الذكرى. وهكذا ــ دون أن يضمن حوارها ــ مفردات أو تراكيب عامية شائعة.

فعلى الرغم من تفاوت مستوى الشخصيات الثقافي، لكن اللغة التي تتحدث بها واحدة ولعل وحدة الصياغة هنا راجعة إلى إدراك نجيب محفوظ المبكر لصورة الأدب الفعالة، أو انتهاجه الواقعية الفنية إذ ليس من الضروري عندما يعمد الأديب الى تصوير الواقع ــ ومنه لغة الشخصيات ــ أن ينقله نقلاً حرفياً[1] أو فوتوغرافياً، إذ ما الداعي إليه حينئذٍ، ولكن عليه ان يجمِّل هذا الواقع، ويعلو فوقه دون أن يماثله. ومن ثم فلا يمكن أن يمثل إنطلاق كافة الشخصيات بالفصحى دون تفريق ــ أي مثلب، أو خلل لصورة الحوار.

---

(١) الدكتور محمود الربيعي: مقالات نقدية ص ٨١ وسوف نتناول هذه الظاهرة بالتفصيل في الباب الثاني.

الفصل الثاني

بداية نضج القالب الفنّي

(١) : الحدث والشخصيــة :

تدلنا النظرة الشاملة إلى مجموع إنتاج الكاتب ـ على أنه قد قفز بسرعة إلى «مستوى فني» يخالف المستوى الفني للقصص الست التي تصدينا لدراستها.

ويُمثل هذا المستوى الثاني قصص: أدلة الاتهام ـ ملوك جوف الأرض ـ الحلم واليقظة ـ البحث عن زوج ـ العرافة ـ الشر المعبود ـ تبحث عن زوج ـ ثمن الأمومة ـ راقصة من برديس وغيرها من القصص التي سوف نكتفي باشارات جزئية إليها. فأول ما تلاحظه النظرة الشاملة على «بناء حدث هذه القصص، هو أنه ينتهج منهجاً يغاير المنهج الذي استخدمه المؤلف في كتابة القصص السابقة التي درسناها منذ قليل وسوف يتضح لنا هذا المنهج «الجديد» عندما نقوم ببحث الحدث القصصي بحثاً متأنياً، نتعرف به على تصميم بناء الحدث وانعكاس هذا التصميم على كل من الاطار الزمني للحدث ، والأرضية التي يتحرك فوقها ، وعلاقة ذلك برسم الشخصيات ، واللغة .

أولاً: الحدث المرحلي:

تبدأ قصة «أدلة الاتهام» على النحو التالي: «طلع الفجر وانبعثت حركة حياة في محطة جرجا المتواضعة. وطافت بالمحطة أشباح مهرولة بعضها يحمل

أثقالا ى صبف لمحطه. والبعص نه صوت حاف مد سس من الفرار والحميع بنتظر دلك القطار الاني من افصى لحنوب القاصد الى القاهره. من بين متهج معتبط بما يحلم من نلاقٍ. وحرين اسف على من يفارق وقف بين الواقفين «السيد احمد هلال» وحلفه خادم من المزارعين يحمل حقيبة صغيرة وكان السيد يكرر القول على الرجل «كن يقظا دائمًا، واسهر على المتجر والبيت» فيجيبه الخادم بالايجاب بصوت عميق يطمئن المتلهف. وأخيراً سما الى الاسماع دويُّ القطار، وتكهرب الجو الساكن بصفارته الصارخة فشدد السيد الوصية على خادمه وأخذ مكانه منه هذا الرجل لا يجهله انسان في جرجا كلها لانه زعيم تجارها غير منازع، وسيد أعيانها غير مدافع وقد أغدق الله عليه الربح الوفير وأنعم عليه بقلب مؤمن يحس بالله إحساساً قوياً ويعبده الليل والنهار، والحق أنه لم يغلب عليه مثل إيمانه، وقد جرى منه مجرى الحياة — سواء في حياته الخاصة حيث لا يفوته فرض صلاة ولا صوم ولا زكاة او في حياته العامة حيث يساعدهم في المشروعات الدينية، ويبني المساجد ويعطف العطف الصميم على رجال الدين، ومشايخ الطرق، حتى صار بيته مجمعاً لذوي الفضل منهم فهم يتحدثون فيه، ويتجاورون. وقد تزوج من سيدة فاضلة من القاهرة، لما كان في احدى رحلاته التجارية اليها، وعاش معها عيشة زوجية سعيدة وكان السيد يقوم برحلات تجارية بين حين وحين يحمل معه الحبوب كالفول والعدس — حيث يتصرف في بيعها في القاهرة وكان ينزل عند عديله التاجر «عبد الرحمن الشماع» من تجار الخردوات

- وهو رجل ذو ثروة ودو جاه وكان يبادل السيد رحلاته برحلات اخرى يشحن فيها الأقمشة المختلفة ويوزعها في جرجا وما حولها بمعونة السيد كان السيد يفكر فيمن يسير به القطار اليهم »[1]

يشير هذا النص الى أن «الحدث» قد بدأ ببداية تختلف عما لاحظناه على بدايات القصص الأولى ذلك لأن «البداية» هنا تنطوي على عناصر

---

(١) نجيب المحفوظ المجلة الجديدة الاسبوعية (١٢) ١٤/٩/١٩٣٤ ص ١٦

مترابطة «أولها» انتظار السيد هلال على رصيف محطة جرجا لقطار الفجر الذي سوف يقله الى القاهرة وسط مظاهر السمر وثانيهما «تناول» مركزه الاجتماعي ووضعه الديني في المدينة، وارتباط هذين العنصرين امر طبيعي؛ فما دامت هذه الشخصية الجرجاوية هي التي قد تركز عليها الضوء، فمن الضروري أن نتعرف قبل أن يقطع القطار مسافة بعيدة — على المركز الاجتماعي الذي يحتله. وهذا الارتباط بين العنصرين يأخذ بيدنا ويضعها مباشرة على عنصر ثالث وهو «تفكير الشخصية» — السيد هلال — فيمن يسرع به القطار اليهم: «. . . ان عديله كهل كريم. وقد تزوج من عامين فقط ووهبه الله فيهما طفلاً، وهو لا يستطيع ان ينسى استقباله الحافل له، ولا إكرامه، ولا إعزازه، وكذلك زوجه — أخت زوجته — فهي مضيافة، وأي مضيافة. . .» إن تفكير الشخصية هنا — ليس الا عملية «استرجاع»: Flash Back، السيد هلال لعلاقته بعديله وزوجه. وهذا الاسترجاع يظهر لنا حالة الرجل النفسية ففي أعماقه تنشط مشاعر متعارضة. مشاعر الضعف والقوة، الرفض والخضوع. الاندفاع والخوف — سببها ملاحقة زوجة عديله — أخت زوجته — له كلما حضر الى القاهرة وأقام ببيت عديله (إنها سيدة جميلة ودودة مضيافة ولكنها متبهرجة تعنى بزينتها كثيراً. . . وانها تتودد اليه لدرجة تزعجه وفي آخر زيارة له وكان ذلك من ستة شهور، كان جالساً (بالمنظرة) في منزل عديله اثناء تغيب هذا في بعض الشؤون، فدخلت عليه، وكانت تحمل طفلها الصغير وجلست اليه تحدثه حديثاً ساخراً، قالت له: «أدائمًا تصلي أو تقرأ القرآن؟» وضحكت بصوت طروب، وهمَّ أن يتجهم في وجهها ولكنه لاطفها ولم يرض أن يفجأها بالجفاء. واستطردت تحدثه حديثاً رقيناً وترمقه بعيون ساحرة، حيرته في أمره: أترى هذه طبيعة عينيها؟ أم هي توجه اليه عنهما رسالة ناطقة؟» ان الرجل لم يردها، بل سكت مستسلمًا «لحذر أو لحب تطلع شرير، فتمادت هي حتى أنها أرضعت الطفل أمامه والحق لقد نظر الى أرض الغرفة ولكنه لا ينكر أنه اختلس نظرة فاسقة، ولما أفاق الى نفسه

تألم ألما عظيما وعدّ نفسه مجرماً»[1] ويواصل الكاتب من خلال «الاسترجاع» تقديم شخصية الرجل. فيبين لنا خوفه من الله وخوفه على زوجه ولذلك قرر أن يستعيد توازنه بقطع رحلاته التجارية الى القاهرة لكيلا يتكرر ما حدث، فبقي في جرجا ستة شهور، يكفِّر عن ذنبه بالاستغراق في العبادة والاستغفار.

وتقودنا نهاية «الاسترجاع» الى عنصر رابع من عناصر البداية وهو «استئناف السيد هلال» رحلاته التجارية، بسبب الحاح عديله، ولشعوره بانه قد صار اشد إيماناً وأرسخ عقيدة. غير أنه بعد التقائه بالعديل وزوجه «لم يكن مطمئناً تمام الاطمئنان»[2] وأدرك أنه لم ينجح في كبح جماح «ميله» الى المرأة «وكان ضميره في شك من اخلاصه كما كان قلقاً على إيمانه وعفافه «وقد قاده ذلك الى أن يأمر زوجه – عندما عاد الى جرجا – ألا تحدث رجلاً على الاطلاق. فهي أخت لزوجة عديله. أي أنهما من جبلة واحدة»[3].

هذه العناصر الأربعة «انتظار قطار الفجر»، و«التناول التقريري لمركز الرجل»، و«تذكره لماضٍ ما زال حياً في قلبه»، «وقراره باستئناف رحلاته التجارية الى القاهرة» – قامت بتشكيل المرحلة الاولى للعمل. وحددت لنا «طبيعة السيد هلال» وهويته، القابلة للتقدم بالحدث خطوة تالية ولكن يلاحظ أن مرحلة البداية هذه بالاضافة الى ترابط عناصرها كما قدمنا قد اتسمت «بالطول» بشكل ملحوظ، ليس فقط من حيث الحجم، ولكن من حيث الكيفية. ذلك أن المؤلف كان معنياً بتقديم مجموعة العناصر التي ذكرناها بطريقة أكسبت هذه المرحلة» مسحة من الصراحة والسهولة أغنت القارىء عن بذل أي جهد، أثناء القراءة.

وقد تكفلت هذه الخطوة الاولى، بتحريك الحدث الى مرحلة تالية،

---

(١) نجيب محفوظ: المجلة الجديدة الاسبوعية (١٢) ١٩٣٤/٩/١٤ ص ١٦.
(٢) السابق ص ١٨
(٣) السابق ص ١٩

فلم يكن فرار السيد استئناف رحلاته التجارية الى القاهرة ــ الا مظهرا لميله الحسي، نحو المرأة، ويقوي هذا المظهر وضع السيد على طريق المرأة، وذلك بنزوله ببيت عديله كلما حضر الى القاهرة، وفي ذات مرة سافر السيد الى القاهرة كعادته ونزل ضيفاً في بيت عديله، وفوجىء بدخول خادمة صغيرة قالت له: «سيدتي تهديك السلام وتخبرك بان سيدي مسافر اليوم» ــ «الى أين سافر يا بنية ؟ لقد أرسلت له خطاباً أنبئه بمجيئي» ــ «نعم يا سيدي ولكنه وصل متأخراً وسيدتي ترجوك ان تصعد اليها لتناول الغذاء». ولكنه قدم إليها امتنانه واعتذر بتعبه الآن. وكاد يهم بالخروج، ولكن ربة البيت اعترضته وهي داخلة اليه، ولاحظ السيد ان أخت زوجته معتنية بنفسها غاية العناية حتى أنها خلعت منديلها عن رأسها، وبدا الأحمر فاقعاً على خديها، مدت له يدها بلطف وجلست الى جانبه، وأحس الرجل باضطراب وقلق، ولكنها حدثته حديثاً طويلاً ممتعاً بدا في أوله عادياً يدور حول أختها وحول معيشتها، وما الى ذلك من شؤون. ثم تكلمت عنه هو كلاماً داعبته فيه وتملقته حتى انقاد إليها، ثم تبسطت معه في الحديث حتى مست مواضع شريرة قابلها بادىء ذي بدء بنفور، ولكنه ما زال يضعف ويتراجع حتى هوى الى الحضيض»(١).

فيوضح لنا النص ان الحدث قد وصل الآن الى «مرحلته الثانية» التي هي في الواقع نتيجة لحركة المرحلة الاولى. فكل مقدمات تلك المرحلة تشير الى ان الرجل مندفع الى طريق المرأة. وقد بلغ اندفاعه نقطة لا يمكن له التراجع عنها. ومن ثم تورط وسقط مع المرأة. غير أننا نلاحظ ان هذا التورط قد حدث وسط ظواهر «مصطنعة» وساذجة، فالسيد هلال يحضر الى المنزل «في وقت لم يكن فيه عديله موجوداً، حيث لم يتسلم الخطاب الذي أرسله اليه ينبئه فيه بحضوره، وكان بامكانه الرحيل ولكنه آثر البقاء، وكان بمقدرته احباط محاولة المرأة وهي تتملقه. وتلاطفه وتداعبه ولكنه لم يفعل

(١) السابق ص ٢٠

بل لقـد كانت الاستجابة، وكان «السقوط» ولكن ماذا بعده ؟ ماذا نتج عنه ؟ ان السيد هلال وقد «افاق الى نفسه وتمعن بذهول في المرأة التي تنام بجانبه، وحاسبه عقله محاسبة سريعة أعقبها احساس في نفسه يخالجنا في الساعات التي نتمنى فيها لو تذهب حياتنا في سبيل الا يكون ما كان، ثم فاض قلبه بيأس شديد، وحزن لم يعتور قلبه من قبل ثم قام مسرعاً الى ملابسه، واخذ حقيبته، والظاهر ان المرأة أدهشها منه ذلك. فهمت تراجعه، ولكنه انتهرها بشدة، وسبها سباً مقذعاً، ثم هرول غائباً عنها، واسرع الى المحطة، ولما اخذ مكانه المعهود من القطار فاضت نفسه بالندم الشديد المبرح مرة اخرى. كم من مرة جلس في هذا المكان وهو منشرح الصدر، مبتهج سعيد بما ربح من تجارة، وما سوف يلقى من هناءة عند زوجته ؟ اما الآن فهو لا يدري ما الراحة ؟ هو انسان كسير الفؤاد مشتت الفكر يصليه قلبه المؤمن نيراناً من العذاب والآلام. وكيف يستقبل الله في صلاة بعد فعلته هذه، كيف له ان يتحدث الى فاضل من هؤلاء السادة الذين يجتمعون في بيته كل مساء ؟ ثم كيف ينسى انه زوج، وان له زوجة، زوجة يستطيع الله ان يجعل منها أداة انتقام منه فيطعنه بالمدية التي طعن الناس بها. أواه كل شيء محتمل إلا هذا ؟ ومع ذلك أليس هو عدلاً»[1].فهـذا النص الذي يشير ــ كما نلاحظ ــ الى الاحساس «بالاثم»، يعتبر نتيجة لتلك «التصرفات المصطنعة» التي سبقت الاشارة اليها وكلا الامرين: التصرفات المصطنعة والاثم ــ يشكل المرحلة الثانية ويدفع بالحدث الى مرحلة النهاية، ان الشعور بالاثم قد تضاعف بعد ان غادر القاهرة ــ وامتد اثره الى زوجته. لتكون مركزاً للريبة والشك. ولم لا ؟ فالأختان من جبلة واحدة. كما ان الله لابد وأن ينزل به انتقامه عن طريق زوجته: (واختمرت هذه الفكرة في نفسه حتى اقتنع تماماً بان زوجته ان لم تكن خانته يوماً فانها لا بد ان ستخونه. لم يستطع ان يبعد

---

(١) السابق ص ٢١

عنه هذه الفكرة. وعبثاً حاول ان يسحقها او يسخر منها ليدخل اي طمان (كذا) على قلبه لانها كانت دائماً متغلبة متسلطة، ان زوجه خائنة او انها ستخونه، وظل هكذا معذباً حتى انتهى به القطار الى جرجا عند الصباح الباكر. وقصد الى بيته بنفس حائرة فألفاه ساكناً وكان كل من فيه نائماً فذهب الى زوجه وايقظها بوحشية فقامت المرأة مذعورة، ولما وقع نظرها عليه عاودها هدوؤها، ولكنها سألته دهشة»[1] فهذه الفقرة توضح لنا ان الكاتب في سبيل تحديد معالم المرحلة الاخيرة اي النهاية ــ قداعتمد عنصراً حركياً يمثل دافعاً الى تصرف، او سلوك، هذا العنصر هو «اهتزاز الرجل او فقد توازنه الذي جعله يفشل في تبرئة زوجته من خيانة واقعة، او خيانة مستقبلة». الامر الذي جعله يقصد من فوره قطار الصعيد، بل المنزل بل الحجرة حيث تنام زوجته عند الصباح الباكر و«حركية هذا العنصر» تمضي ــ بوصفها «دافعاً» يستهدف تصرف الرجل وسلوكه. او كلمة القصة الاخيرة: ويبدو لنا ذلك على ضوء من هذه المحاورة بين الزوج وزوجته، تقول الزوجة:

ــ مالك؟ ما الذي أتى بك بهذه السرعة؟
ــ وهل يسوؤك ذلك؟
ــ كلا الحمدلله على سلامتك، فقد كنت تغيب اسبوعاً على الاقل فهل حدث شيء.
ــ يا لها من مقابلة غريبة بين زوج عائد من سفر وزوجه. مهما يكن من الامر ما الذي يدعو الى استنكار قدومي سريعاً؟
ــ لا شيء البتة. لكن هل حدث حادث للتجارة؟
ــ «التجارة» ما شاء الله، الآن تتكلمين عن التجارة، لقد عاشرتك أعواماً طوالاً فلم تذكري التجارة بكلمة. انك لا تعنين ما تقولين. قولي ما الذي يسوؤك من قدومي؟

---

(١) السابق ص ٢١.

– مالك يا سيدي إني لم اصغ اليك من قبل تحدثني هذا الحديث. ان قدومك لا يسوؤني أبداً، لاني انتظره بفارغ الصبر.
– أحقاً ما تقولين ؟
– اعوذ بالله من الشيطان الرجيم. ما الذي جرى يا سيدي ؟ ان قلبي يحدثني بسوء انك لست كأمس.
– غريب هذا السؤال وما الذي يمكن ان يغيرني ؟
– هذا سهل جداً. حادث تافه يخلق من الانسان انساناً مختلفاً غريباً.
ثم تحاول الزوجة تغيير الحديث :
– بالله عليك دع هذا الحديث، واخبرني صراحة ما الذي يؤلمك ؟ اني أراك تعباً كالمريض فانتظر حتى اصنع لك قهوة. اذ لا يجوز ان تقابل الضيف وانت على هذه الحال.
– أي ضيف تعنين ؟
– عديلك... زوج اختي. لقد وصل الى هنا. في الميعاد الذي وصلت انت فيه الى بيته.
– إذاً بات ليلته هنا ؟
– نعم لما حضر بعثت له الخادمة تخبره بسفرك.
– وبعد ذلك ؟
– وبعد ذلك.. استرح قليلاً حتى أصنع لك القهوة. وكادت تهم بالخروج ولكنه أوقفها وسألها بشدة...
– اخبريني ماذا حدث بعد أن بعثت له الخادمة ؟
– شيء غريب. اني فعلت ما أفعله كل مرة. رجوته ان يصعد الى هنا ليتناول طعام الغداء..
– وبعد ذلك ؟
– اعتذر، لأنه كان مشغولاً، فنزلت اليه وسلمت عليه، ثم...
– اذا نزلت اليه في المنظرة. واضطرت المرأة الى التوقف عن تمام الحديث لأنها ألفت صوته مختنقاً، وصورته مروعة. وبقي هو كالمجنون يقول

لنفسه «ان فصول الرواية واحدة في كل شيء فلا بد أن النهاية كانت واحدة «ولما وصل الى أذنيه صوت زوجه يسأله عما به جن جنونه فهجم عليها كالوحش الكاسر، وانهال عليها ضرباً ولكماً حتى سقطت فاقدة لكل وعيها»[1].

فلقد قامت هذه المحاورة بين الزوجين بمهمة ايصال الحدث الى نهايته المسببة. فبسبب فقدان الرجل الثقة نتيجة تورطه، تمكن منه الشك فلم يسمع سوى صوت واحد وهو ان الزوجة قد خانته ومن ثم فقد قام بقتلها وعلى هذا النحو من «ظهور مرحلية الحدث» نمضي مع القصص الاخرى[2] هذه المرحلية التي تعني ان «الحدث» خاضع «لرابطة» تربط بين مراحله الثلاثة

---

(١) السابق ص ٢٢.

(٢) «مرحلة» الحدث تتوفر أيضاً في بقية القصص: ففي قصة (ملوك جوف الارض) نتابع فتاة فقيرة تعمل مع آخرين في جمع اعقاب السجائر ـ تحت زعامة رجل يدعى (العفريت) تصطدم به فتعتزل الجماعة وتتمرد في نفس الوقت على عملها المهين. وهي بداية تزكي ميل الفتاة، الى «الرفض» فتقضي ليلتها في «ماسورة» مجاري ضخمة لم تستخدم بعد تعزلها عن العالم، لكنها تنشد الاب الغامض المتغيب عنها دائماً ليرفع عنها عذابها، ويواجه العفريت الذي يتوعدها ـ وبسبب رفضها الذي عزلها في «الماسورة» ـ تندفع الى طرفها الاخر الذي انتهى بمكان تحلق فيه عدد من الناس بينهم العفريت وابوها نفسه فتنتهي القصة بفزع الفتاة وهياجها. حيث اكتشفت حقيقة ابيها. وقصة البحث عن زوج تبدأ بمحاورة بين صديقين عن سيدة ثرية لا تمانه في ان يتعرف راغبو الزواج على بناتها الاربع. وعندما يصلان الى المنزل نكون قد بلغنا مرحلة ـ هي الثانية ـ تمثل المستوى الاخلاقي للاسرة الذي تسبب في دفع الشاب الراغب في الزواج الى الهرب. كما نقف كذلك على «مرحلة الحدث» في قصة «العرافة» إذ إننا نرى بدايته في «تحريض العرافة لزوجة ضد زوجها» فتشك فيه. ونصل من هذه البداية الى مرحلته الثانية وهي «مراقبة الزوجة لزوجها نتيجة الشك» ومحاسبته ومساءلته ومطاردته مما جعله يقوم بتطليقها فلقد شك بدوره فيها بسبب غيابها المتكرر عن البيت حينما كانت تقوم بجمع معلومات عنه في كل مكان يذهب اليه. (المجلة الجديدة الاسبوعية (١٩) ص ١٦ وما بعدها وع (٣٢) ص ١٨ وما بعدها).

ـ ترابط السبب بالنتيجة. الامر الذي يجعلنا نتعامل مع ما يسمى «بوحدة الحدث». وان كانت هذه الوحدة الظاهرية لم تمنع من ان نلاحظ على هذه الاعمال ـ في نفس الوقت ـ ثلاثة ظواهر تتعلق بكل مرحلة من مراحل العمل الواحد: ففيما يتصل بالمرحلة الاولى في قصة «أدلة الاتهام» وهي مرحلة «البداية» ـ لم نصادف خلال القراءة اي خلال متابعة «السيد هلال»، ما يمكن ان يثير لدينا السؤال، او الاحتمال عن الشخصية وذلك لان الكاتب قد قدم لنا شخصية محكوماً عليها بالسقوط ومقدراً لها المصير الذي آلت اليه فلم يخطر من ثم بذهن القارىء اسئلة من مثل: هل يسقط ؟ ماذا سيصنع ؟ ما المصير المنتظر ؟ الخ هذه التساؤلات التي تعمل في محيط «التشويق» الذي يعتبر عنصراً فنياً مطلوباً في بداية العمل القصصي. هذا العنصر الذي يعتمد على «بث التساؤل» او الاستفهام حول النقاط التي يثيرها المؤلف، او على إثارة الاحتمال او التردد بين أمرين «ربما كذا.. وربما كذا» وبداية هذا شأنها لا يمكن إلا أن توصف بأنها «ضعيفة التصميم».

وبالمثل لا تثير فينا بداية قصة «ملوك جوف الارض» أي احتمال او تساؤل «تشويقي» يخرجها عن طبيعتها الجامدة، التي نشأت عن المعلومات المبكرة التي قدمها المؤلف محدداً بها طبيعة الصلة التي تربط ما بين الفتاة وزعيم الجماعة «العفريت» منذ بداية الحدث ـ فلم نشعر بحاجة الى اسئلة من نوع لم تمردت ؟ ولماذا اعتزلت الفتاة ؟، لأن إجابة الكاتب قد سبقت السؤالين جميعاً بجعله «الصدام» يقع بين الفتاة والعفريت[1]. ولقد اختفى هذا العنصر التشـويقي أيضاً من «بداية» قصة «الحلم واليقظة» نتيجة تقـديم الكاتب شخصية «عبدالله» بوجهها الجامد الثابت. أي «الوجه المثالي». ولذلك لم يكن ثمة مجال للتساؤل او الاحتمال وعبدالله «ينبهر» بعناصر القاهرة القديمة بما تحفل به من روائح الاسطورة التي قادته اليها

---

(١) المجلة الجديدة الاسبوعية العدد (١٩) ص ١٦.

ليحيا فيها ويعايشها، اذ إن هذا الانبهار لم يكن سوى مظهر «لمثالية» الشاب التي حددها الكاتب منذ السطور الاولى. يقول عبدالله لصديقه «أنا ليس لي من حطام الدنيا سوى قلب ريفي ساذج ورأس مليئة بصور سعيدة حفرتها فيها ألف ليلة وليلة ولطالما حلمت بهؤلاء القوم الغابرين، وما أرغب في شيء رغبتي في أن أذهب توا الى أحياء القاهرة التي عاش فيها او في شبيهها أبطال تلك الليالي. فالى القاهرة القديمة الى الخيال الساحر»[1] وعلى هذا النحو نلتقي في القصص الباقية. «البحث عن زوج» — «العرافة» — «راقصة من برديس» - «الشر المعبود» — «تبحث عن زوج» — وغيرها — بالبدايات «ضعيفة التصميم» التي لا تعتمد العنصر التشويقي الذي يثير فينا حماس المتابعة، او بعبارة اخرى ان ضعف تصميم هذه البدايات راجع الى عناية الكاتب بعرض كل ظلال الصورة، او تقديم المعلومات دفعة واحدة، مبتعداً بذلك عن البداية الناجحة» التي تعنى بعرض بعض ظلال الصورة، وبتقديم المعلومات جرعة، جرعة حتى يتاح لعنصر التشويق ان ينشط فيربطنا بالعمل الفني منذ سطوره الاولى.

وقد أدت ظاهرة «ضعف تصميم البداية القصصية» الى ظاهرة اخرى مترتبة عليها تتعلق «بوسط الحدث» او المرحلة الثانية له، ففي «أدلة الاتهام»، كما يلاحظ من النص المعروض[2] . أفادنا الكاتب بحقيقة الشخصية العاملة. إذ هي مقدر لها السقوط او التورط مع تلك المرأة من واقع الوقوف على عملية «الاسترجاع» التي أظهرت بشكل قاطع — ميل الرجل الحسي الى المرأة. وليس قبوله استئناف رحلاته التجارية الى القاهرة سوى ترجمة فعلية لهذا الميل. وحينئذٍ فلم يكن هناك ما يدعو الى توسيع الحدث

---

(١) السابق العدد ٢٣ ص ١٨.

(٢) انظر ص ٥٦، ٥٧ من هذا البحث.

وتكبيره وتضخيمه أو بمعنى اخر لم يكن هناك ما يدعو الى وضع مبررات ساذجة من مثل: «سفر الزوج المخدوع قبل ان يتسلم خطاب السيد هلال الذي ينبئه فيه بحضوره» ومن مثل «رفضه لدعوة المرأة الصعود الى الطابق الثاني لتناول طعام الغداء مع تصميمه على البقاء» وكذلك «حديث المرأة العام الذي تناول أحوال شقيقتها ــ زوجته «فهذه المبررات مفتعلة وساذجة كما قلنا ــ ما دمنا قد توقعنا مستقبل الفعل منذ «نقطة البداية». ووصف هذه المبررات بالافتعال او السذاجة، وتكبير الحدث من غير ضرورة تدعو الى التكبير، راجع في الاصل الى «ضعف تصميم البداية» التي عني فيها الكاتب بعرض كل الظلال كما بينا. فلو كانت بداية العمل قائمة على عناصر قوية، لتوقعنا بالضرورة - وسطاً قوياً للحدث. وعلى العكس من ذلك فيما لو اتسمت البداية بسمة «الجمود» او التحديد إذ اننا والحالة هذه لن نتوقع غير «وسط» للحدث يمكن لنا ــ الان ــ ان نصفه «بالتعثر» او الافتعال.

وفي قصة «ملوك جوف الارض» يتقرر لنا منذ البداية «تميّز الفتاة من الغضب والغيظ والحزن «والرفض» دفعتها جميعاً الى اعتزال جماعة الصبيان والفتيان التي تنتمي اليها ــ وذلك بعد ان تعرضت لاعتداء الجماعة عليها بالضرب بسبب «توعد» الزعيم للجميع نتيجة تحديها له، وعصيانها لاوامره واهانته: «جلست بعيداً عنهم فتاة منهم في السادسة عشرة تدل صورة وجهها على أنها اعتزلت الجماعة لموجدة في نفسها. وكانت قد قامت بينها وبينهم معركة عنيفة خرجت منها محطمة الجسد، والنفس، وسبب ذلك أنها أهانت في هذا الصباح «العفريت» كما يطلقون عليه حتى توعد الجماعة كلها»[1] فالنص اذن يتولى مهمة تقديم الفتاة لنا على نحو من «التحديد» و «الثبات»: تمرد غاضب واعتزال ــ ولكن المؤلف لم يضف جديداً الى الفتاة بعد تحرك

---

(١) نجيب محفوظ المجلة الجديدة الاسبوعية: العدد (١٩) ص ١٦

الحدث ودفع الفتاة الى مغادرة المكان وايوائها إلى «الماسورة» الخالية. وذلك بأن أبقى مشاعرها على ما هي عليها من الغضب والتمرد والتحدي:
«جلست الفتـاة وحدها برهة، حتى شغل الصبيان بأنفسهم عنها، ثم قامت مبتعدة عنهم حتى انتهت الى مكان ملأت ساحته (مواسير) ضخمة لا يدري أحـد لماذا توجـد هناك ولا من وضعها. وهنا هاجمها خاطر مفاجىء ان تدخل في ماسورة لتقضي ليلتها وكانت نفسها من الحنق في شذوذ، فجـاءت خواطرها شاذة واختارت (ماسورة) تنتهي الى سفح تل متوسط الارتفاع يسد أحد فوهتيها، ودخلت زاحفة على صدرها كالحية وكان النوم فيها مؤلماً للعظام ولكنها كانت عنيدة غاضبة وكأنها أرادت أن تشفي غليلها من نفسها بعد أن عجزت أن تفعل ذلك من أعدائها»[1]
فرغم تحرك الشخصية بالحدث كما يظهر من النص فإننا نبقى منحصرين داخل حدود المرحلة الاولى أي الحالة التي أبدت فيها الفتاة الحدث، جامداً وثابتاً، إذ إن الفتاة هي هي لم تتطور مشاعرها، فلم تخرج عن اطـار الغضب والتمـرد الذي سبق أن تحدد من قبل — وسلبية «تعثر الوسط»، تلحق بقية القصص الاخرى، كما توضحها قراءة قصة «البحث عن زوج»، و«الحلم واليقظة» و«راقصة من برديس» وغيرها. وهكذا يتبين لنا أنه بسبب اختلال البداية القصصية او ضعف تصميمها — ظهر «وسط الحـدث» إمـا بمظهر «الافتعال» كما في «أدلة الاتهام»، و«البحث عن زوج»، أو بمظهر «عدم الاقناع» «ملوك جوف الارض» — او المفاجأة الغريبة — «الحلم واليقظة» — «راقصة من برديس»[2] وهكذا. . .

---

(١) السابق: ص ١٦.

(٢) في قصة «البحث عن زوج» تقررت «بدايتها» من خلال المحاورة بين الصديقين «عن طبيعة الارملة الثرية المتحررة وبناتها الاربع وقد لبثنا عند حدود هذه المحاورة بعد ذهاب الشاب الى قصر المرأة بقصد التعرف وخطبة احدى البنات وقد مثل التقاؤه بهن جميعا منطقة الحدث الوسطى. والذي جعل هذه المنطقة توصف بالافتعال هو حدوث ما سبق لنا ان توقعناه في مرحلة البداية وهو «اصرار المرأة على تزويج الشاب — اي شاب —

وكما يرتبط وسط الحدث ببدايته، فكذلك لا بد أن تكون «نهايته» ناشئة عن منطقة الوسط. وذلك بغرض الوصول الى «النهاية القوية» التي تهدف الى احداث التأثير المطلوب ــ سواء أكان سلباً أم إيجاباً ــ من قراءة القصة القصيرة. وعلى هدى من هذا التقرير العام، علينا ان نقوم بفحص نهايات كل القصص التي بين أيدينا ضمن ارتباط كل نهاية بما سبقها من وسط الحدث: ففي قصة «أدلة الاتهام» وقفنا على منطقة النهاية عندما قفل «السيد هلال» راجعاً الى موطنه يعاني من «الندم والشك» بسبب تورطه مع اخت زوجته[1]. لقد لاحظنا أن «وسط» حدوث هذه القصة قد شكّلته «تبريرات» عديدة وصفناها بالافتعال والسذاجة وأدت الى سقوط الشخصية. وحقاً ان هذا السقوط قد أنتج حالة من الشك وفقدان الثقة ألّمت بالسيد هلال. وعملت على دفع الحدث الى خطوته او مرحلته الاخيرة اي النهاية. ولكن المؤلف لم يقم بانهاء فني لهذه المرحلة عندما جعل السيد هلال يقوم

من احدى بناتها «وقرار الشاب الذي حمله معه» بعدم الامتثال لهذا الاصرار مهما احيط من اغراءات. و«الوسط» في قصة الحلم واليقظة «لا يكاد ينشأ عن البداية الا على نحو غريب ومفاجىء. «فعبدالله» قد قدمه لنا المؤلف خيالياً يهفو الى القاهرة القديمة. فتتلقاه امرأة الغورية التي أدهشته بطيب حديثها، فاسلم لها قياده حتى اقتنع من فوره بان يسكن بمنزلها، وقد تمتع بما تسديه له من خدمات متواصلة. هذا كله يُقرأ دفعة واحدة، لا يستثير فينا سؤالاً، ولا يقلب احتمالاً وفجأة نعرف ان للمرأة زوجاً قصاباً، وان لها ابنة تدعى «عائشة» مما جعل ما بعد البداية يبدو مفاجئاً وغريباً. ولو تضمن حديث المرأة شيئاً عن «الزوج ــ والابنة» منذ لقائها بعبدالله ــ لما أصابتنا المفاجأة، ونصادف نفس الحاجز بين البداية ومنطقة الوسط في قصة «راقصة من برديس» ففي البداية يتعرف الشاب التاجر على فتاة الرحلة النيلية، ويمارسان الحب، والجنس ــ ولم يقم المؤلف بتهيئة من نوع ما خلال هذه البداية. الامر الذي أظهر لنا عملية تعرض الشاب لاعتداء المرأة المفاجىء عليه بعد ان اوثقته بالحبال أظهرها لنا غريبة وغير متوقعة. (انظر المجلة الجديدة الاسبوعية ع (٢٣) ص ١٧ وما بعدها. وع (٢٥) ص ١٤ وما بعدها ع (٩٧) ص ٢٣ وما بعدها.

(١) انظر ص (٥٨) من هذا البحث.

بقتل زوجته لدى وصوله الى المنزل لمجرد انها أطلعته على تصرفات حدثت اثناء غيابه، تطابق التصرفات التي حدثت له في منزل عديله: فلقد اخبرته زوجته كما رأينا في الحوار الذي جرى بينهما[١] — ان عديله قد حضر بعد رحيله»، وانها أرسلت اليه الخادم تدعوه الى الصعود الى الطابق الثاني لتناول طعام الغداء»، وانها نزلت اليه مضطرة بعد ان اعتذر للخادم. فقيام المؤلف بعقد «مقابلة» بين خيانة زوجية تمت بمبررات مفتعلة وبين خيانة زوجية اخرى متوهّمة اعتمدت على ذات الملابسات — عرّض النهاية للافتعال وعدم الاقناع، كما أن عملية القتل نفسها ككلمة اخيرة أنهت القصة، لم يكن لها «قوة الاقناع» وذلك لان الزوج الذي خان خيانة مؤكدة، والمخون خيانة متوهّمة، قد بيّن لنا الكاتب أنه قد تمكن منه — نتيجة سقوطه — «شعور» بفداحة الاثم، وجسامة الخطأ: «انتيه الى نفسه وتمعن بذهول في المرأة التي تنام بجانبه، وحاسبه عقله محاسبة سريعة اعقبها احساس في نفسه يخالجنا في الساعات التي تتمنى فيها لو تذهب حياتنا في سبيل ألاّ يكون ما كان»[٢]. وانه قد ناقش الامر على ضوء اعتقاده الديني فعرفنا انه في سبيل استعادة توازنه حيث تحول الى «انسان كسير الفؤاد مشتت الفكر يصليه قلبه المؤمن نيراناً من العذاب والآلام» مما جعله يفكر بخوف في زوجته التي «يستطيع الله ان يجعل منها أداة انتقام منه فيطعنه بالمدية التي طعن بها الناس...»[٣] فنشوء احساس الرجل العنيف بالذنب، ويقظة حسه الديني وتسلطه لا يتيحان لنا توقع القتل «كنتيجة حتمية» بل ان بديل القتل سوف يفرض نفسه بشدة على النهاية، وهو «استسلام الرجل وتقبله لخيانة زوجته المتوهمة، باعتبارها انتقاماً سماوياً، وبالاضافة الى ذلك فان التصعيد النفسي الى هذه النهاية «التراجيدية» لا يتأتى ولا يمكن له ان يقنعنا الاّ بمرور وقت ليس

---

(١) انظر ص (٥٩) من هذا البحث.

(٢) نجيب محفوظ: المجلة الجديدة الاسبوعية العدد ١٢ ص ٢٠.

(٣) السابق ص ٢٠.

بالقصير لتتم عملية القتل وليس بانقضاء عدة ساعات استغرقها وصوله من القاهرة الى جرجا.. الى منزله.

وفي «ملوك جوف الارض» تهرع الفتاة الى الطرف الآخر من (الماسورة) بعد ان نسيت مؤقتاً السخط والتمرد ــ بزَحْف شبح نحوها فتصل الى منحدر أرض يهبط بها الى مكان خربٍ تحلّق فيه عدد من الرجال يدخنون «الحشيش» تحت ضوء مصباح باهت بيّن لنا وجه أبيها في حالة من الخدر و«السطل» فتفاجأ مفاجأة هائلة (حتى خارت قواها، ووقعت مغمى عليها وهي تهتف بصوت خافت: أبي أبي»[1]. ان الكاتب يقصد بإنهاء القصة على هذا النحو من «انهيار، وإغماء الفتاة» أنَّ الصدمة كانت من العنف بحيث آثرت على الفتاة. ولكن على ضوء الحركة العامة للحدث إن صح حلول هذه الصدمة او المصيبة بفتاة القصة، فاننا كقراء محايدين لن تحل بنا، بل لن نشعر بحدوث صدمة او مصيبة على الاطلاق وذلك لان واقع الفتاة المعدم من جهة، حيث تعيش في كوخ حقير من (الاكواخ المتهدمة، المبنية من الصفائح، وترتدي ملابس فقيرة، وممزقة وتعمل في جمع لفافات التبغ) وغموض حياة الأب من جهة ثانية لا يتيحان للفتاة ان ترى في وجودَ أبيها في مثل هذا المكان كارثة تصدمها، وتصيبها بالانهيار، وبالتالي لا يمكن ان تؤثر فيها مثل هذا التأثير الحاد الذي أفقدها صوابها. ولو كانت البيئة غير البيئة، وكانت الفتاة غير الفتاة وكان الأب بالطبع غير الأب لبلغت مفاجأة القصة مرادها من احداث التأثير. فضعف نهاية حدث هذه القصة ناشىء عن «قلة» ان لم يكن انعدام ــ تأثير المفاجأة التهويلية التي فهمت من حال الفتاة، وذلك لعدم ملاءمتها للمزكز الاجتماعي الذي يمثله الأب وابنته. فضلاً عن أن هذه المفاجأة لم يمهّد لها الكاتب ببث بعض الاشارات التي تُحدث التهيوء لدى القارىء لتلقي مثل هذه المفاجأة والاقتناع بها.

---

(١) السابق العدد (١٩) ص ١٩.

وفي «قصة الحلم واليقظة» نقف على لون آخر لضعف نهاية الحدث. ويظهر ذلك جلياً حينما نتأمل الحالة التي اكتشفها «عبدالله» خلال تعامله مع حي الغورية القديم. لقد اكتشف «عبدالله» استحالة اعادة حلم الماضي ومثالياته التي لا تتجاوز دفاف كتب الاسطورة والخيال. وهذا الاكتشاف شكل منطقة الحدث الوسط. ورغم ما وضح له من أدلة ضرورة الارتباط بالواقع في تلك المرحلة من مثل صور الحي الرديئة... وتطاير الالفاظ والشتائم القبيحة والمشاجرات، المستمرة المزعجة. وقبح «عائشة» وسلاطة لسانها، ولسان أمها وضعف القصّاب الزوج[1] — رغم ذلك أي رغم فقدان الدافع — يصر المؤلف على إبقاء «عبدالله» ليطلعنا على المشاجرة التي جرت بينه وبين عائشة[2] والتي أغضبها رحيله عن الحي. وتخلّيه عن حلمه الجميل. خاصة ان «عبدالله» قبل هذه النهاية بكثير قد اتخذ قرار الرحيل نتيجة رؤيته للقصاب يُضرب بيد زوجته. ولانه قد علم من «عجوز السطح» بخطة المرأة وابنتها للايقاع به وذلك بعمل «سحر» يمكنها من السيطرة عليه. فالنهاية اذن لم تكن لتقنعنا، لخلوها من الدافع اي دافع عبدالله الى الاستمرار حتى هذه النهاية، وهو الذي لم يعد يحتاج الى ادلة جديدة أو براهين إضافية، تحمله على الارتباط بالواقع[3]. وعلى هذا النحو من تناول أسباب ضعف النهاية — يبين لنا ان النهاية الفعالة هي التي تحدث التأثير في نفس القارىء نتيجة توافق عناصرها وترابطها وعلى العكس من ذلك فلن تتحقق لنهاية العمل قوته، ما دام التأثير قليلاً او منعدماً، ونكون حينئذٍ

---

(١) السابق العدد ٢٣ ص ١٨.

(٢) السابق ص ١٩.

(٣) في «راقصة من برديس» كان من المفروض ان ينتهي الحدث عند اعتداء المرأة على الشاب المخدوع ولكن المؤلف قد آثر ان يضيف الى تلك النقطة «تخليص الشاب لنفسه من وثاقه» وشيوع خبر استدراج الراقصة اللصة لمالي كبير. وسلبه ما يملك بعد الاعتداء عليه، «تذكر الشاب للراقصة اللصة بينما خالطته أحاسيس شتى من الخوف والاستغراب واللذة».. فمجيء هذه العناصر بعد حصول الغرض او المعنى العام «وهو حاجة المرأة

أخرى نهايات ضعيفة مثلما رأينا في هذه القصص، لاصابتها بسلبيات «الافتعال» وباعتمادها على «المفاجأة» غير المعقولة او لخلوها من ««الدافع» او «باضافة معلومات لا ضرورة لها».

ورغم هذه المثالب التي اصابت كل مرحلة من مراحل الحدث فاننا لا يمكن ان نغفل تلك الحقيقة التي تقررت الآن وهي ان تحرك الحدث في كل عمل من هذه الأعمال إنما اتخذ وجهة مرحلية اي انه كان خاضعاً لمراحل ثلاثة ترابطت فيما بينها ترابطاً عضوياً، اي ترابط السبب بالنتيجة، وقد لاحظنا على كل مرحلة من مراحل العمل انها قد تخلّت بالضرورة عن «سرعة التناول» او «التنقل السريع» الذي لحق الاعمال الاولى — فوجدنا الكاتب يتأنّى ويتريث بهدف محاولة استيفاء كل نقطة على حدة، وذلك عن طريق بثّ العناصر التي تحقق العمق لهذه النقطة او تلك، على النحو الذي فصّلناه في مراحل حدث قصة «أدلة الاتهام» بداية ووسطاً ونهاية.

ثانياً : الشخصية بين السطحية والعمق :

ويلاحظ أن شخصيات هذه القصص تختلف اختلافاً واضحاً عن شخصيات قصص المستوى الاول، وذلك بسبب تصميم الحدث في كل منهما: فلقد ذكرنا ان القصص الاولى لم يكن فيها الحدث بالمعنى المفهوم للحدث، بل كانت وقائع متواترة انعكست على «بناء الشخصية» حيث لم

الى الحب مهما بدا من قسوتها وتحجر قلبها» — يجعلنا ننظر اليها باعتبارها «تزيّداً» يحجب التأثير المنشود. ونهاية حدث «البحث عن زوج» اصيبت بذات الاختلال نتيجة تحديد موقف الشخصية العاملة من الاسرة. حيث قد الغى الشاب نهائياً فكرة الزواج بواحدة من بناتها مفضلاً زواجاً يتلاءم وتوسط حاله. لقد قرر الانسحاب واذن فلم يكنْ ثمة داع الى الاستطراد والتأكيد على فكرة قد سبق تأكيدها من قبل.

نجيب محفوظ: المجلة الجديدة الاسبوعية ع (٩٧) ص ٢٥ وع (٧٥) ص (١٦).

يعن الكاتب بالتأني في رسمها لا من الخارج، ولا من الداخل، فظهرت الشخصية نتيجة لذلك بمظهر سطحي خالٍ من أي عمق[1]. بينما جنح الكاتب في القصص التي أفردتها «النظرة الشاملة» على نحو ما أوضحنا منذ قليل الى بناء الحدث على نحو مرحلي. ولقد أثر هذا المنهج بدوره في بناء «الشخصية» من حيث اعتماده على مبدأ «التريث» الذي نبع من مرحلية الحدث وتدرج حركته ابتداء من نقطة البداية، وحتى نقطة النهاية مروراً بمنطقة «الوسط» الامر الذي أظهر لنا الحدث بأنه لم يقدم إلينا دفعة واحدة. كما أظهر لنا أن القصة ليست مجرد حشد وقائع كما رأينا في القصص الاولى.

حقاً إنّ الطريق الصحيح في نقد القصة هو عدم الفصل بين الشخصية والفعل او الحدث. لان الفعل هو الشخصية، كما ان الشخصية هي الفعل، ولكن من الضروري كذلك أن ندرس الشخصية — رغم اعتقادنا في عدم جدوى الفصل بينهما — حتى يمكن لنا ان نتعرف على بناء الشخصية في هذه القصص: هل هي سطحية، هل هي عميقة، ام انها في منزلة بين السطحية، والعمق؟ إننا إذا سلمنا بوجود مرحلية الحدث فان من الضروري ان نبحث على ضوئه بناء الشخصية، ومن ثم علينا ان نستحضر في الذهن «هوية تلك المراحل» التي سبق لنا ان حددناها. فلقد ظهر لنا ان مراحل الحدث قد تعرضت لثلاثة مآخذ هي: «ضعف تصميم البداية»، و«افتعال الوسط»، و«ضعف النهاية»[2].

وقد تأثرت الشخصية بكل مأخذ من تلك المآخذ، من حيث انعكاسها عليها خلال تقدم الحدث، فضعف البداية الناشىء عن خلوها من عنصر التشويق نتيجة تحديد مستقبل الفعل في أدلة الاتهام — كما ذكرنا — جعل تصرف «السيد هلال» أو سلوكه معروفاً لدينا، كما أنّ اطلاعنا على ازمة الفتاة

---

(١) انظر ص ٢٤ من هذا البحث.

(٢) انظر ص ٥٢ وما بعدها من هذا البحث.

في بداية «ملوك جوف الأرض» ـــ كان يشبه الحكم او القرار الذي كشف عن مستقبل التصرف. تماماً كما لاحظنا على بداية «الحلم واليقظة» وغيرها، وهذا كله كان سبباً في أن تفقد الشخصية عنصراً مهمًا هو «عنصر الحيوية» عندما شرع المؤلف في تحديد معالم شخصياته. ويضاف الى ذلك ان مرحلة الحدث الثانية وهي «الوسط المفتعل»، قد انعكست بدورها على الشخصية، حيث قد اعتمد «الوسط» على «مبررات» ساذجة في أدلة الاتهام. و«البحث عن زوج»، أو على «مفاجأة غير متوقعة» كما في (الحلم واليقظة)، و(راقصة من برديس) مما جعل الشخصية الفاعلة في تلك المرحلة تبدو سطحية. وحينما نتناول نهاية الحدث او المرحلة الاخيرة له على ضوء ما تقرر من ضعفها من حيث خلوهـا من «قوة الاقناع»، و«المفاجأة المعقولة»، و«الدافع الفعال»، و«المعلومات الضرورية» ـــ يتبين لنا ان تلك السلبيات قد انعكست على الشخصية فظهرت بمظهر الضعف. وكل هذه الظواهر تشكل ما يمكن ان نطلق عليه «تعثر بناء الشخصية» ويقوى ذلك التعثر، تعثر في «استخدام عنصر الحركة» التي يقصد بها تحريك الشخصية من طور الى طور. فهل أدت الحركة ذلك الدور؟ وان «الحركة» الفنية ترجع أساساً الى عنصر «الصراع» الذي يقوم على متناقضين او اكثر داخل الشخصية الواحدة او الـذي ينشأ عن تنـاقض بين الشخصية والواقع الخارجي. فهل تحقق الصراع الذي أزكى الحركة، اي هل كان للصراع دوره في إضفاء صفة العمق على حركة هذه الشخصية او تلك؟. ان ادراكنا المسبق لمستقبل الشخصيات التي عرضنا لها، لم يمكّن لعنصر الصراع الحركي من ان يتحقق بدرجة كافية، وذلك لأن «التناقض» الحاصل في شخصية السيد هلال بين «الخيانة» و«عدمها»، يسلب بريقه او حدّته المتوقعة، الحكم المبدئي الذي أصدره المؤلف على «السيد هلال» ـــ وهو الحكم بالسقوط. والتعارض الحاصل في شخصية «عبدالله» في الحلم واليقظة ـــ بين الواقع والخيال يسلب أيضا بريقه وحدته ـــ اعتقادنا المبكر ـــ بواسطة الحوار بين عبـدالله وصديقه ـــ بأن الانتصار سيكون للواقع. وفي «ثمن الامومة»

نشهد الصراع بين متناقضين في قلب الام، بين رغبتها في الاستئثار بوحيدها، وخضوعها لرغبته في الارتباط ــ عن طريق الزواج - بامرأة اخرى وهي التي وقفت كل حياتها من اجله بعد ترملها. ولكن بداهة توقع التضحية من الام مهما كابرت وعارضت يقطع على المؤلف محاولته في جعلنا نشهد الصراع في داخلها، إذ لا بد من أن يكون لابنها ــ رغم تضحيتها ــ امرأة تشاركه حياته، كما شاركت هي من قبل زوجها، حياته، كما فعلت قبلها نفس الشيء أمها العجوز[1]. فخلو حركة الشخصية من الصراع الحقيقي المبرر على النحو الذي قدمنا يدعم ما سبق ان قررنا منذ قليل عن «تعثر الشخصية».

ولكن ثمة عامل آخر يدعم هذا «التعثر» ــ يتعلق بطريقة تناول الشخصيات المركزية في هذه الاعمال، إذ نرى الكاتب في «أدلة الاتهام» يتولى في أغلب القصة سرد حركة الشخصية بطريقة تشعرنا به هو أكثر مما تشعرنا بالشخصية ذاتها، وبخاصة في أماكن تتطلب منه ان يتمهل، او «يتريث». اي ان يقترب اكثر من داخل الشخصية، ولكنه لم يصنع. ولذا بدا لنا لقاء هلال بزوجته بعد رجوعه الى جرجا ــ مفتقراً الى تعميق يتلاءم وعنف الحال التي تتلبس عادة بمن كانوا كالسيد هلال في شدة حساسيته امام الخطأ. وعلى هذا النحو من قيام الكاتب يتولى القص، والسرد «بنفسه» وهو يحدد لنا الشخصيات الباقية ــ من غير افساح المجال للشخصية ــ وخاصة عندما تدعو الى الإقتراب منها ــ يمضي المؤلف في تناول شخصياته. بل انه ليلاحظ ان الكاتب لم يقم في اي من هذه الشخصيات برسم «الملامح الخارجية لها» حتى يمكن لنا ان نعتبر التحديد الخارجي معادلاً لما يحدث في الداخل. ولعل هذا كله مما يجعلنا نرى شخصيات هذه القصص في منزلة بين السطحية والعمق هذه المنزلة التي تقربها من شخصيات قصص المستوى الاول من جهة، وتضعها بالقرب من الشخصية العميقة من جهة اخرى.

(١) نجيب محفوظ مجلتي العدد ٢ مجلد ١٣ ص ٨٩.

(٢) الزمان والمكان:

وقد انعكس تصميم الحدث المرحلي على توظيف الإطارين الزماني والمكاني اللذين يتحرك فيهما. ولكي يتضح ذلك، علينا ان نقرأ العمل على ضوء ما تحدد لنا منذ قليل وهو «المنهج المرحلي» اي النظر الى «الحدث» الذي يقدمه لنا المؤلف بوصفه حدثاً تستخدم في حركته المرحلية «عناصر» تحقق له «العمق» كما ذكرنا ونحن نتناول بالتفصيل حركة حدث قصة «أدلة الاتهام»؛ فمرحلية حدث هذه القصة ـ تطلبت ان يكون العنصران ـ الزمان والمكان متلائمين معها، ومن ثم فقد لاحظنا ان «المرحلة الاولى» بعناصرها الاربعة المنحصرة في تقديم السيد هلال بوصفه موشكاً على الانهيار قد «وظف لها اطارها الزمني» من زاويتين. الاولى زمن «متقدم الى الامام » بدأ قبيل وصـول قطار الفجر، واستمر في تقدمه حتى وصلنا مع السيد هلال الى القاهرة ، وهو تقدم أتاح لعناصر الحدث ان تتشابك وتتشكل تشكيلاً مقنعاً خلال «المدة» التي كان يقضيها القطار من جرجا (الصعيد) الى القاهرة ـ المدة التي لا تتحمل اكثر من المعلومات التي تضمنتها مرحلة العمل الاولى. والزاوية الثانية «زمن متراجع جعل في خدمة الزمن المتقدم»؛ وهو ما ظهرَ في عملية «الاسترجاع» التي ألمت بالسيد هلال اثناء سير القطار به، فكما ان التقدم الزمني الى الامام قد كفل «تعميق الحدث» في احدى مراحله، فكذلك كان للتراجع الزمني دوره الفعال في خدمة التقدم الزمني، والحفاظ على ما حقق من عمق. ان لم يكن هذا التراجع قد مثل ضرورة، لولاها لما كان لتلك المرحلة اي عمق على الاطلاق، لاننا في عملية الاسترجاع قد وقفنا على محاولات المرأة، المستمرة للايقاع بالسيد هلال. وتظاهره هو برفض تلك المحاولات لانه يجد «ميلاً» الى المرأة، الامر الذي جعلنا نفهم سر قابليته للسقوط في تلك المرحلة. بل سقوطه الفعلي في المرحلة الثانية.

وحينما ننظر الى «مرحلة الحدث الثانية». اي المرحلة التي يتبين فيها

سقوط السيد هلال وسط عناصر مصطنعة نجد تلاؤماً بين هذه العناصر وبين الاطار الزمني الذي تتحرك فيه. فلقد سقط الرجل في مدة زمنية محدودة لم تشهد سوى وصول السيد هلال الى المنزل. وحديثه الى الخادمة ونزول المرأة اليه «متوددة وداعية». أي أنه لم يوظف لذلك سوى زمن قصير. ولكن قصر الزمن هنا قد اتفق وميل الرجل الشديد الى المرأة حتى لقد رأينا الاصطناع او الافتعال فيما سبق السقوط من مظاهر. كما أننا في هذه المرحلة أيضاً وقفنا على «ندم» الرجل «واحساسه» العنيف بالاثم نتيجة هذا السقوط، وقد نشأ هذا الاحساس «بسرعة» ولم نكن بحاجة الى مضي وقت طويل لنشوئه نظراً للشعور الديني الذي يرقد في اعماق السيد هلال. والذي لا بد وان ينشط بسرعة بعد انطفاء جذوة الميل لديه، — ولكن لا بد وان ننتظر بعض الوقت اي لا بد ان نسمح للكاتب بان يتمهل قليلاً حتى يمكن تصعيد «الاحساس بالذنب» نحو شك الرجل في زوجته الشريفة كما رأينا في المرحلة الثالثة والاخيرة. فالزمن الذي قضاه الرجل ابتداء من مغادرته القاهرة وانتهاء بوصوله الى جرجا كان كافياً لوجود هذا الاحساس الجديد. «احساس الشك في الزوجة». ولكن عملية قتل الزوجة لا يلائمها الا زمن اطول من هذا الزمن «المحدد» وذلك ما لم يحققه الكاتب. اذ جعل السيد هلال ينفذ قتل زوجته بسرعة، أي في وقت قصير. رغم اننا قد عرفنا من خلال طوية الرجل ان الزوجة مثال الاخلاص والنقاء وفوق الشبهات، الامر الذي يجعل «قرار القتل وتنفيذه» غير مقنع وغير مبرر.

وفي ملوك جوف الارض نجد أيضاً توافقاً بين مراحل الحدث، وبين اطرها الزمنية، في المرحلة الاولى — اي مرحلة البداية — شهدنا اثراً لصدام الفتاة بزعيم الجماعة التي تنتسب اليها. فقد كانت تبكي، وقد كانت برمة بكل ما حولها، ولذا فقد قررت اعتزال المكان بمن فيه رغم محاولة زميلة لها ان تقنعها بالبقاء. والاطار الزمني الذي ضم هذه المرحلة، يمكن تحديده بانه «زمن مختزل ومركز» «مختزل» لان الكاتب قد عنى بتصوير اثر الصدام،

لا الصدام ذاته عندما كانت الليلة قمراء، فاستدعى ذلك الاكتفاء بإشارة سريعة الى اصطدام الفتاة بالزعيم في الصباح، وتعرّضها للضرب من جماعتها عقب توعد الزعيم للجميع. اكتفى الكاتب بهذه الاشارة لان هدفه العام ليس معركة الصباح، وانما الكشف عن مأساة تحياها طائفة من طوائف المجتمع. فوضعت الفتاة على عتبة «التمرد والرفض» وفي مرحلة «الرفض» هذه ــ المرحلة الثانية ــ هيأ بطء الزمن النسبي ــ التعرف على طبيعة الفتاة من جهة، وتحرك الحدث من جهة اخرى. وكلا الامرين «التعرف، والتّحرك» قد مكن من الاحساس بوقع الزمن وتطوره من غير حاجة الى القفز المفاجيء. ولكن حدث تطور للزمن، فقد تباطأ ومن ثم تأخر بلوغ النهاية، لأن الفتاة تكتشف ان ثمة ما يربط بين والدها الغائب الذي تنشده ــ وبين زعيم الجماعة الذي تمقته. ان الاثنين الآن ضمن حلقة رجال تدخن الحشيش، ولذلك تصاب بالهلع والإغماء، ورغم ما تقرر من قبل من وصف نهاية القصة بعدم الاقناع، لكن الكاتب قد وفق في استخدام البطء الزمني هنا الذي يتوافق، واجراءات كشف الفتاة للحقيقة المروعة ــ وهي «وصولها من الطرف الآخر للماسورة الى الخرابة» ــ اختفاؤها في كومة من القش والورق ــ استماعها الى حديث القوم ــ رؤيتها للعفريت (الزعيم) ووالدها يجمعهما ــ الحذر والسكر ــ وهي اجراءات لا يمكن ان تتم الا بتمهل زمني كما ذكرنا. وعلى هذا النحو من التوافق بين مراحل الحدث وأطرها الزمنية تمضي قصص الحلم واليقظة ــ والبحث عن زوج ــ والشر المعبود، والعرافة وغيرها[1].

فحدث قصة «الحلم واليقظة» يهدف إلى ربط «عبدالله» بعالم الواقع. وتحقيق مثل هذا الهدف لن يتم مرة واحدة، او بسرعة زمنية موجزة ـ وانما بتوفير البطء الزمني الذي يتم خلاله تعامل «عبدالله» مع أشياء، ونماذج

---

(١) قصة أحزان الطفولة ــ تبحث عن زوج ـ ثمن الامومة. الرواية (٣٥) ص ٥٨١ ومجلتي (١١ م ٧) ص ٤٥ و(٢ م ١٣) ص ٨٩.

الواقع[1]، كما ان حقيقة الاسرة التي قصدها الشاب راغباً في الزواج، في قصة «البحث عن زوج» لم تتجلّ بشكل حاسم في اول «لقاء». وانما تطلب انكشافها مدة زمنية ما، تسمح بوصول خطابين من الاختين يساعدانه على التخلي نهائياً عن فكرة الزواج من تلك الاسرة. كما ان الحدث في قصة «الشر المعبود» شهد زمناً متغيراً. وذلك لأن تجربة الحدث اقتضت ذلك، فالحدث يهدف إلى تقرير حقيقة «ان الشر متأصل في النفس البشرية». ومن ثم كان الاطار الزمني المختار، متغيراً، وممتداً حيث ضم قبيلة «رضوان» في بدائيتها، وفي استقرارها، والطموح الى تحضرها، وتحضرها، ثم ارتدادها الى ما كانت عليه من بداوة وتخلف، ولا نظن ان حدثاً يتم تحركه على هذا النحو الا اذا كان العنصر الزمني مواكباً ـه، وآخذاً نفس وجهته.

كما أن «المكان» باعتباره أرضية يتحرك فوقها الحدث ـ قد استخدم بما يتفق وحركة هذا الحدث التي تنمو نمواً مرحلياً. ففي «أدلة الاتهام» يجري الحدث فيما بين «القطار»، ومنزلي هلال، وعديله الشماع. وحدث «ملوك جوف الارض» ينمو في رقعة تمتد بين الاكواخ الفقيرة، و«الخرابة»» القريبة منها. «والبحث عن زوج» يتحرك حدثها في قصر الاسرة الثرية، وينطلق منه الى حديقة القبة. ويجري في «راقصة من برديس» على سطح ماء النيل في السفينـة الشراعية وساحة «الاحتفال بمولد القناوي» والمنزل المجهول، و«الشر المعبود» يمضي حدثها في رقعة محددة في صحراء مصر منعزلة عن المناطق السكنية، و«أحزان الطفولة» تتحرك في مكان واحد هو منزل الفتى الحـزين. وحدث «العرافة» يقع في منزل الزوجة ومنزل «ضرتها» وشوارع العاصمة. وهكذا.

ويلاحظ ان المكان في هذه القصص، ليس مجرد «توفير مكان» يتحرك فوقه الحدث، أي ليس وعاءً يضمه. بل هو يملك الإمكانية التي تعمل في خدمة

---

(١) انظر القصة في المجلة الجديدة الاسبوعية العدد ٢٣ ص ١٨ وكذلك ص ٤٣ من هذا البحث.

هذا الحدث ككل ، او كمراحل مترابطة، «فالقطار» في «أدلة الاتهام» وهو ينطلق بالسيد المسافر إلى القاهرة - احدثت «ضجته الرتيبة» المتواصلة - «حالة» بين اليقظة والنوم جعلت «السيد يسترجع» احداث الماضي القريب الذي يرتبط بحاضره — وذلك في مرحلة الحدث الاولى — هذا الاسترجاع المسبب ليس الا تعميقاً للحدث في مرحلته الاولى، كما ان «استمرار القطار في سيره نحو المدينة» انما يتفق واصرار الزجل على تحويل ميله تجاه المرأة الى حقيقة وواقع، اي انه قد عمل على تنشيط رغبته في التحرر من رتابة حياته، ومن التسلط الديني لكي يعانق الحياة حتى ولو أدى به الامر الى انتهاك حرمة الآخرين والاضرار بهم. حقاً ان سفرة القطار هذه لم تنته بتحقيق هذا الميل المحرم، ولكن القطار منذ الان — صار «الرابطة» التي تصل ما بين تظاهر هلال في مجتمعه — و«الاحساس الحقيقي» في مجتمع القاهرة المتحرر حيث عديله الشماع وزوجته الجميلة الداعية. . ولذلك عاد الرجل به لينفذ جريمته في غيبة الزوج المخدوع في مرحلة الحدث الثانية. وكما ساعده القطار على «السقوط» على هذا النحو، اي كما ساعد على أن يكسب العمل العمق في هذه المرحلة، عمل خلال رحلة العودة الى جرجا بعد السقوط — على تنشيط الشعور الديني «النائم في اعماق الرجل، فعودة القطار، بضجته الرتيبة أيقظت في نفس الرجل «وازعه الديني» في مقابل ميله الحاد الى ارتكاب الخطيئة، ورغبته في المضي قدماً الى المرأة — اللذين هيأهما قطار الذهاب. وهكذا يمكن النظر الى المكان في القصص الباقية على انه يحمل «الامكانية» الفعالة التي تخرجه عن كونه مجرد مكان يحتوي الحدث، فالمسافة الممتدة بين «الاكواخ» والخرابة في قصة «ملوك جوف الارض»[1] انما تمثل «تغلغلاً» في جياة طائفة من البشر يعيشون على هامش المجتمع. ويتشكل هذا «التغلغل» ابتداء من لحظة وقوفنا على واقع الفتاة ليستمر في التشكل في عزلتها. ويكتمل عندما تكشفت لها الحقيقة. كما ان «امكانية» المكان في قصة «الحلم واليقظة»

(١) المجلة الجديدة الاسبوعية العدد ١٩ ص ١٦

قد عملت الى جانب الزمن — على أن يتخلى «عبدالله» — طوال مراحل العمل عن «خياله الجامح» المرتبط بالواقع، وفي «البحث عن زوج» دفعت ملامحُ القصر[1] — الشابَّ الى «المراوغة» والتهرب ، والهرب ليختار طريق الزواج التقليدي. بينما عدت السفينة في «راقصة من برديس» مأوى «معزولاً» جمع طائفة من الخارجين على القانون تتفق حالتهم الساكنة مع تهادي السفينة فوق سكون المياه. ولكن «ساحة المولد» التي استهدفوها مجالاً لعملهم اللصوصي، قد عملت على ايضاح حقيقة هؤلاء الرجال ذلك لأن عناصر هذه «الساحة» تشتغل لصالحهم، في جمع «معلومات» عن الموسرين الذين تتم فيها بعد مهاجمتهم وسلب اموالهم بمفردهم كانوا او في بيوتهم. بينما نجد كذلك أن المكان في قصة «أحزان الطفولة» يتفق ومرحلية الحدث. وذلك ان الحدث يجري في «مكان واحد» طوال تحركه. هو منزل الفتى الذي زلزل كيانه نتيجة وفاة والده. لقد شاء المؤلف ان يقسم الحدث إلى مراحل داخل «حدود المنزل». وعلى الرغم من «محدودية هذا المكان» إلا أنها قد اتفقت مع مسير الحدث وتحركه حيث قد مكنت هذه المحدودية من استقصائه، وانهائه عن طريق تأمل الشخصية (لجدّة الحالة التي تمر بها) تأملاً أغنى عن إضافة مكان آخر[2].

كما أن الرقعة الصحراوية المعزولة[3] التي ضمت حدث قصة «الشر المعبود» كان لها دورها في دفع حركة الحدث، وإنهائه، إذ هي قد مثلت «إمكانية» تتفق ومسير الحدث. مؤداها إثارة احساس «بالتميز» لدى قبيلة رضوان. فهذه القبيلة قد ارتضت فيما بينها على أن تمضى الحياة في هذا المكان من غير حاجة لمى تطلع الى خارجه، وهي بسبب هذا القرار عاشت في أمن وسلام تتمتع بمعاني الحق، والعدل، ولذلك توتر الحدث، وتطوّر

(١) المجلة الجديدة الاسبوعية العدد ٢٥ ص ١٥.

(٢) الرواية ع (٣٥) ص ٥٨١ وما بعدها.

(٣) المجلة الجديدة الاسبوعية (١٠١) ص ٢٣ وما بعدها.

حينما نصح الشيخ سليمان الواعظ ــ ذلك الرجل الغريب ــ القبيلة أن تفتح عينيها جيداً لترى كل شيء على حقيقته فلم تكن هذه «الارض» « الا سجناً» تحد أسواره جماعة من الغافلين. ولذا كانت رؤيتهم للمكان بعناصره ــ رؤية جديدة مكنتهم من الرفض والثورة.

(٣) العرض واللغة

أولاً: طريقة العرض:

وقد سجلت هذه القصص تطوراً محدوداً فيما يختص بطريقة العرض، تختلف بعض الاختلاف عن طريقة عرض القصص الاولى التي تناولناها من قبل في الفصل الاول. وهذا التطور راجع الى تغاير منهجي الكاتب. فالقصص الاولى كما ذكرنا تأثرت طريقة عرضها بحشد الوقائع، ومن ثَمَّ كان العرض بسرد سريع لاهث بينما طريقة العرض هنا تتم على ضوء مرحلية الحدث، او تقسيمه الى مراحل: فعلينا على ضوء هذا المنهج الاخير أن نقرأ بعض النماذج لنتعرف على هوية طريقة العرض: «فقصة أدلة الأتهام» يستهلها الكاتب هكذا: «طلع الفجر، وانبعثت حركة حياة في محطة جرجا المتواضعة، وطافت بالمكان اشباح مهرولة، بعضها يحمل أثقالاً إلى رصيف المحطة، والبعض الآخر يقرأ بصوت خافت ما تيسر من القرآن والجميع ينتظر ذلك القطار الآتي من أقصى الجنوب..»[1]، ثم يتطرق الكاتب الى تناول السيد هلال الذي يقف مع المنتظرين على المحطة «وقف بين الواقفين السيد أحمد هلال. وخلفه خادم «من المزارعين، يحمل حقيبة صغيرة، وكان السيد يكرر القول على الرجل: كن يقظاً دائمًا واسهر على المتجر والبيت»، ويواصل الكاتب متابعة السيد: «هذا الرجل لا يجهله إنسان في جرجا كلها لأنه زعيم

---

(١) المجلة الجديدة الاسبوعية العدد ١٢ ص ١٦.

تجارها غير منازع وسيد اعيانها غير مدافع . . »، وبعد أن يحدثنا عن مركز هلال المادي، والديني، والاجتماعي، يتناول زواجه، وعلاقته «بعديله» وزوجته الجميلة التي اصبحت مثار قلقه: «كان السيد يفكر فيمن يسير به القطار اليهم: ان عديله كهل كريم، وقد تزوج من عامين فقط، ووهبه الله فيهما طفلاً صغيراً، وهو لا يستطيع أن ينسى استقباله الحافل له، ولا اكرامه، ولا اعزازه، وكذلك زوجه — اخت زوجته — فهي مضيافة، وأي مضيافة، كل هذا جميل ومع ذلك لم تكن زوجة عديله تروقه كثيراً، لماذا؟ إنها سيدة ودودة مضيافة ولكنها متبرجة تعنى بزينتها كثيراً وتدقق في اختيار فساتينها، وتهوى الطرب والتدليل، وكل هذه صفات ينفر مزاجه منها جميعاً، ولم يكن ذلك كل ما يغيظه منها فانها تتودد اليه لدرجة تزعجه، وفي آخر زيارة له — وكان ذلك منذ ستة شهور — كان جالساً بالمنظرة في فناء منزل عديله اثناء تغيب هذا في قضاء بعض الشئون، فدخلت عليه وكانت تحمل طفلها الصغير، وجلست اليه تحدثه حديثاً سافراً، قالت له: «أدائمًا تصلي او تقرأ القرآن؟. وضحكت بصوت طروب، وهَمَّ ان يتجهم في وجهها ولكنه لاطفها، ولم يرض ان يفاجأها بالجفاء»[1] ثم يذكر المؤلف ان الرجل لم يستطع ان يرد المرأة بل انه لا ينكر انه قد «اختلس اليها نظرة فاسقة . ولما أفاق الى نفسه تألم ألماً عظيماً وعدَّ نفسه مجرماً لجريان هذه الخواطر بنفسه امام زوج عديله[2]. ثم يعرض الكاتب تأثير الميراث الديني في نفس الرجل، فيقول: إن مضيفه الكهل إذا كان لا يدري شيئاً عن هذه العواطف فان الله يعلم كل شيء (الله العادل الجبار يعلم سر هذه النفس التي أبدعها فكيف لا يبرد من الخوف، أو يعرق من الخجل؟ أليست له امرأة؟ واذا حدثته شياطين نفسه مرة ان يختلس من امرأة متزوجة نظرة زانية فمن يدريه ان رجلاً آخر لا يختلس هذه

---

(١) المجلة الجديدة الاسبوعية العدد ١٢ ص ١٦ — ١٧.

(٢) السابق ص ١٧.

النظرة من امرأته ؟ وقد وقع ذلك من نفسه موقعاً شديداً فجفل راجعاً الى جرجا»[1] وفي موضع آخر من القصة أي بعد ان سقط مع زوجة عديله، يذكر الكاتب ان الرجل: «لما أفاق انتبه إلى نفسه وتمعن بذهول في المرأة التي تنام بجانبه وحاسبه عقله محاسبة سريعة أعقبها احساس في نفسه يخالجنا في الساعات التي نتمنى فيها لو تذهب حياتنا في سبيل الا يكون ما كان «ويستمر الأمر به كذلك حتى يصل إلى جرجا، ويناقش زوجته، نتيجة شكه فيها[2] ذلك الشك الناشيء عن فقده لتوازنه مما دفعه الى قتلها.

وفي « ملوك جوف الأرض » يقـدم الكاتب فتاة القصة على هذا النحـو: «جلست بعيداً عنهم فتاة منهم في السادسة عشرة تدل صورة وجهها على أنها اعتزلت الجماعة لموجدة في نفسها، وكانت قد قامت بينها وبينهم معركة عنيفة، خرجت منها محطمة الجسد والنفس، وسبب ذلك أنها أهـانت في هذا الصبـاح «العفريت» كما يطلقون عليه حتى توعد الجماعة كلها «ثم يتوقف الكاتب عند شخصية العفريت قليلاً، ليعود إلى الفتاة ليحدثها عن والدها الغائب في أغلب الأيام، والذي تحتاجه الآن: » وكان أبوها هو كل ما بقي لها، وكانت لا تعلم عن حياته شيئاً فهو يغيب ردحا من الزمن ثم يظهر أمامها فجأة. فلا تدرك من أين أتى، ولا ماذا يصنع ؟ ولا كيف يعيش، ولم تجرؤ على أن تلح عليه في السؤال عن شأنه لأنه كان يصرفها عن ذلك بخشونة وكانت تسر بمقْدمه لأنه يحمل لها طعاماً وربما ثياباً، وعلى كل حال كان قدومه يكسب مكانتها قوة أمام الجماعة التي تعمل معها»[3]. وعلينا أن نلاحظ النص التالي الذي بين فيه الكاتب عزلة الفتاة عن الجماعة لرفضها الحياة معهم : «هاجمها

---

(١) السابق ص ١٨.

(٢) السابق العدد ١٩ ص ١٩.

(٣) المجلة الجديدة الاسبوعية العدد ١٩ ص ٢٠.

خاطر مفاجيء أن تدخل في (ماسورة) لتقضي ليلتها، وكانت نفسها من الحنق في شذوذ فجاءت خواطرها شاذة، واختارت (ماسورة) تنتهي إلى سفح تل متوسط الارتفاع . . . وكان النوم فيها مؤلما للعظام ولكنها كانت عنيدة غاضبة، وكأنها أرادت أن تشفي غليلها من نفسها بعد أن عجزت أن تفعل ذلك من أعدائها»[1].

وتوضح هذه النصوص أن طريقة العرض، قد توافقت مع منهج الحدث . حقاً إننا نجد أنفسنا أمام «السرد الحكائي»، كما رأينا من قبل في المستوى القصصي الأول ــ غير أن هذا السرد ــ هنا ــ قد طرأ عليه تطور ملحوظ، من حيث اجتهاد المؤلف في إخفاء نفسه، وعدم تذكيرنا بحضوره، أي أنه قد خف تسلطه الذي عرفناه من قبل في عرض القصص الأولى، إذ إن تيار السرد هنا قد عمل على أن يضع يدنا على حركة الحدث أو الشخصية منذ البداية، جاعلا لهذه الحركة إمكانية ذاتية ــ حجبت عنا أصابع الكاتب أو تحكميّته، حقاً ان السطور القليلة التي استهل بها الكاتب هاتين القصتين لم تعرفنا مباشرة بالشخصية المركزية «طلع الفجر وانبعث حركة حياة في محطة جرجا المتواضعة، وطافت بالمكان أشباح مهرولة بعضها يحمل أثقالاً إلى رصيف المحطة، والبعض الآخر يقرأ بصوت خافت ما تيسر من القرآن « ــ أدلة الاتهام» ــ «إذا أتى الصيف واشتدت الحرارة، وزهقت النفوس خرج هؤلاء القوم من أكواخهم المبنية من الصفائح الى العراء، يبيتون على أديم الغبراء غائبة الاطراف في الافق، وكانت ليلة قمراء اجتمع فيها الصبيان والفتيات، بأسمالهم البالية ووجوههم المغبرة وخمرهم الممزقة الباهتة وقد وضع كل منهم «حُقه» الذي يجمع فيه اعقاب لفافات التبغ (الملقاة) على الارض، وتمدد تحت ضوء القمر ينشد الراحة بعد تجوال مرهق سحابة النهار، ونصف

---

(١) السابق ص ٢٠ .

الليل»[1]. ـ ملوك جوف الارض ـ ولكن هذه السطور تمثل ضرورة لانها ليست سوى مدخل يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالشخصية في كل قصة. ذلك ان رسم الكاتب للحركة الفجرية على رصيف المجطة يتم من خلال عيني شخصية «السيد هلال» الذي يعتبر هو أيضاً جزئية من جزئيات الحركة، ولوناً من الوانها، كما أن رسم بيئة الفتاة يتحقق بواسطة عين مراقبة راصدة، ـ هي عين الفتاة في «ملوك جوف الارض» ـ التي تعد عنصراً من عناصر هذا الاستهلال.

ولكن السرد الحكائي في قصص أُخرى يتجه مباشرة نحو الشخصية المركزية دون اعتماد على اي استهلال او تمهيد «فأحزان الطفولة» تبدأ بالتركيز على شخصية الفتى الحزين منذ الكلمة الاولى «مات ابوه فأحدث موته هزة عنيفة في نفسه فجّرت بها ينابيع الحزن والالم والخوف[2] «وثمن الامومة» تدخلنا على شخصية الأُم الأرملة: «ما أبهاها من صورة؟! صورة أم في مقتبل العمر ورونق الشباب يشيع الحزن في محياها ويتألق الامل في عينيها ويشع السرور من ناظريها وقد اتكأت على حافة شرفة يتسلق عليها اللبلاب ويشتبك بعمدانها (كذا) كأنه يرفعها على هامته، واطلقت بصرها ناحية الطريق تتأمل صبياً ذهلت به عن جميع الوجود، فآل وجهها آية من الحنان والحب»[3] فالسرد في كلا الحالين ـ أي في حالة التوسل «باستهلال»، وفي حالة التخلي عنه ـ إنما بيّن لنا أن الكاتب قد أخفى نفسه وراء الشخصيات، فبدت كما لو كانت تتحرك بذاتية واستقلال.

ومن ناحية أخرى فان النصوص التي عرضنا ـ تشير إلى أن «السرد الحكائي» قد ملك إمكانيةً مرحليةً نتيجة تقسيم الحدث إلى مراحل مترابطة، مما مكّن الكاتب من التريث أمام كل جزئية بقصد تحليلها واستظهار

(١) السابق ص ١٦.

(٢) الرواية العدد ٣٥ ص ٥٨١.

(٣) مجلتي العدد (٢) مجلد ١٣ ص ٨٩.

دلالتها، وعقد صلة بين مختلف الجزئيات تهدف إلى تقديم السرد الحكائي في صورة كلية، ومن ثم لاحظنا تريث الكاتب وتأنّيه وهو يسرد من خلال عيني شخصية «هلال» في «أدلة الاتهام» ـ فلم يقتصر على الإشارة إلى مركز «هلال» الاجتماعي، أو الديني، حيث وفّق هاتين النقطتين وربط بينهما وبين علاقته بزوجة عديله التي سقط معها، تلك العلاقة التي كانت سبباً في عذابه النفسي، وفقدانه لتوازنه مما ادى به إلى أن يقتل زوجته البريئة، وبالمثل رأينا أن «سرد» الكاتب لجزئيات ملوك جوف الارض قد جنح إلى التأني، إذ وجدناه يقف بنا على ازمة الفتاة، وبحثْ اسباب معاناتها. وعلة رفضها لعالمها الذي يحيط بها. . . وهكذا في بقية القصص. وهذا التأني في العملية السردية قد اتاح للكاتب أن ينزلق إلى داخل الشخصية واصفاً شعورها، وإن كان ذلك يتضح في احيان قليلة فعندما اخذ «هلال» مكانه في قطار العودة الى بلده بعد سقطته كانت حالته هكذا: «كم من مرة جلس في هذا المكان وهو منشرح الصدر، مبتهج سعيد بما ربح من تجارة، وما سوف يلقى من هناءة عند زوجه؟ اما الآن فهو لا يدري ما الراحة؟ هو إنسان كسير الفؤاد مشتت الفكر، يصليه قلبه المؤمن نيراناً من العذاب والآلام؟، وكيف يستقبل الله في صلاة بعد فعلته هذه؟ كيف له ان يتحدث الى فاضل من هؤلاء السادة الذين يجتمعون في بيته كل مساء؟»[1] وفي «أحزان الطفولة» يعصف الحزن بقلب الفتى فيتساءل جزعاً: «كيف امكن ان يموت أبي، «وحينما بدا له تساؤله غريباً شاذاً تنهد آسفاً وقال: «ليته امتد به العمر حتى أشبع منه وحتى يهون عليَّ فقده؟ ولقد ثار على قول بعض المعزين «ان الموت نهاية كل حي» أو قولهم الموت لا يسخط عاقلاً»، وقال لنفسه «حقاً إن الموت نهاية كل حي ولكنه نهاية حقيقة بأن تذهل الحي عن نفسه وان كان يقع في اليوم الواحد مئات المرات. كيف لا؟ أيكون من الحكمة ان نثور لضياع حافظة نقود او لسقوط نائب في

---

(١) المجلة الجديدة الاسبوعية العدد ١٢ ص ١٩.

الانتخابات، ولا نثور لأكبر حادث يقع لحياة الانسان فيبدّل روحها موتاً وأنسها وحشة، وجمالها بشاعة، ووجودها ذكرى ؟»[1] فالنصان يوضحان أنّ استقصاء الكاتب للنقطة الواحدة، أو الجزئية المفردة خلال سرده الحكائي، يستهدف الاقتراب الشديد من الشخصية حتى اذا وصل الأمر بهذه الشخصية أو تلك — الى درجة التوتر، أو القلق انزلق بسهولة إلى الداخل من غير حاجة الى تنبيه أو تمهيد. نقف على مثل ذلك أيضاً في نصوص اخرى فنقرأ في قصة «تبحث عن زوج» أن أزمة «رشيدة» الفتاة الصعيدية العانس — قد اشتدت، وهي تفاضل بين مجموعة الشبان الذين عرضوا عليها في جلسة عائلية دبرتها اختها، ولم تضمن أي واحد منهم بعد[2] فنشهد داخلها متوتراً لما ينداح فيه من مرارة وألم، ويأس.

ثانياً: معجم النص:

وتتعرض لغة القصص لبعض السلبيات التي لا نزعم أنها غالبة أو شائعة، ولكنها قليلة، ولا تمثل تهديداً لصورة النص الملتزمة بالفصحى، والقصد من البحث في هذه السلبيات، هو التدليل على أن كاتبنا يوالي تطوره، ويواصل طموحه الى بلوغ مستوى لغوي أكثر رقياً ونضجاً.

وأول السلبيات، سلبية «السجع اللفظي» التي تتضح من قراءة النصوص التالية. ففي أدلة الاتهام يقدم المؤلف «السيد هلال» — في معرض الحديث عن مركزه الاجتماعي والديني بأنه «لا يجهله انسان في جرجا كلها لأنه زعيم تجارها غير منازع، وسيد أعيانها غير مدافع[3]». وعندما تشتد الحرارة في «ملوك جوف الارض».. يخرج سكان الأكواخ المبنية من الصفائح

---

(١) الرواية العدد ٣٥ ص ٥٨٢.

(٢) مجلتي العدد (١١) مجلد ٧ ص ٤٦.

(٣) المجلة الجديدة الاسبوعية العدد ١٢ ص ١٦.

«إلى العراء يبيتون على أديم الغبراء»[1]، وزوجة القصاب في «الحلم واليقظة» تتنقب ببرقع اسود أخفى وجهها إلا عينين كعين البقر يحيط بها الإثم إحاطة الهالة بالقمر»[2] وفي «البحث عن زوج» يتساءل الصديقان — الريفي والقاهري — «الى أين يمضيان، واي ملهى يقصدان»[3] وفي «الشر المعبود» تحط قبيلة رضوان الرحال حيث «يطيب لها المقام ويندي الرزق فتنصب الخيام وتسرح الخيل والجمال وترعى الاغنام»[4].

فالكاتب كما نلاحظ قد عني بالسجع اللفظي، وعلى الرغم من قلته التي لا تشكل ظاهرة غالبة تحكم النص، فإن السؤال عن اهميته او جدواه يطرح نفسه: هل استدعته ضرورة؟ واذا كان ثمة من ضرورة فما هي ؟! وفي الحق لا نجد ما يستدعي ذلك في أي من هذه النصوص. ولعل الضرورة الوحيدة ناشئة عن المؤلف وحده، وهي رغبته بين الحين والآخر — في الايعاز المستتر إلى قدرته في الاعتماد على التراث والأساليب القديمة. ويقوى ذلك اختفاء هذه السلبية من القصص الاخرى إذ لا نجدها في: «أحزان الطفولة» — «حكمة الحموي» — «راقصة من برديس» و«تبحث عن زوج».

وثاني هذه السلبيات هي «السجع الذهني» ويتضح لنا ذلك في «أدلة الإتهام» حينما تستخدم كلمة «الترحاب» يعطف عليها كلمة «الشوق» وذلك في موطن استقبال العديل الكهل للسيد هلال: «وانتهى الى بيت عديله بعد الغياب، وتلقاه الرجل بالترحاب والشوق»[5] واذا ذكر كلمة «المجرى»،

---

(١) السابق العدد ١٩ ص ١٦.
(٢) السابق العدد ٢٥ ص ١٤.
(٣) السابق العدد ١٠١ ص ٢٣.
(٤) السابق العدد
(٥) المجلة الجديدة الاسبوعية العدد (١٩) ص ١٦.

وصفها بالمستقيم «وكان عليه لو أراد أن تجري الامور مجراها المستقيم[1]». او كلمة «المكان» نعتها «بالمعهود» عندما أسرع مغادرًا المنزل «وأسرع إلى المحطة ولما اخذ مكانه المعهود من القطار فاضت نفسه بالندم الشديد»[2].

وفي «ملوك جوف الارض» يطارد الصبية الرجل الذي يدعى بالعفريت في هزء، ولا يكتفي المؤلف بكلمة «هزء» فيعطف عليها كلمة «وسخرية» ولما كانت الفتاة تراقب جماعة الحشاشين — انفجروا بالضحك الذي مزق السكون، فآثر الكاتب ان يصفه بـ «شر ممزق»[3]. وفي «الحلم واليقظة» تنهزم عائشة امام صلابة الشاب «هزيمة منكرة»[4] وفي «البحث عن زوج» تعامل سيدة القصر بناتها معاملة «تجل عن الوصف»[5] وفي «الشر المعبود» يتمكن الشيخ «سليمان» الواعظ من «ترقية النفوس، وتنقية السرائر واعادة المياه الى مجاريها» .

وهذه الكلمات، والتراكيب استهلكت من كثرة استخدامها، إذ أنها مجرد قوالب يقع عليها الكاتب فيضمنها أُسلوبه، او بناءه اللغوي — سواء عن قصد او غير قصد — ومن المهم القول إننا إذا قمنا بحذف هذه الكلمات المفردة — الوصف — العطف او استبعدنا هذه التراكيب المحفوظة فإن تيار السرد لن يتأثر، بل سيظل المعنى على أصله من غير اختلال، واحتواء البناء اللغوي على مثل هذه الكلمات أو التراكيب، يشكل ما يسمى «بالسجع الذهني» او «التضمين» الذي يعد صدى لتقليد القوالب اللغوية القديمة، ولا يمكن للباحث اغفال هذه الظاهرة أو التغاضي عنها طالما انه من الممكن الاستغناء عن مثل هذه الكلمات، والتراكيب من غير أن يتأثر معنى العبارة (أو مضمونها) التي وردت فيها.

(١) السابق ص ٢٠

(٢) السابق ص ٢٠.

(٣) السابق العدد ١٩ ص ١٦، ١٧.

(٤) السابق العدد ٢٣ ص ٢٠.

(٥) السابق العدد ٢٥ ص ١٥.

وتتعرض لغة السرد لسلبية اخرى وهي «الخطابة» التي تتضح من خلال النصوص التالية: إذ اننا نجد الكاتب في قصة أدلة الإتهام حينها حاول «هلال» قمع رغبته، وميله الحسي تجاه شقيقة زوجته ـ نجده يشحن الفاظه بطاقة من الصخب: «ولكن الله يعلم كل شيء، الله العادل الجبار يعلم سر هذه النفس التي أبدعها، فكيف لايبرد من الخوف، أو يعرق من الخجل ؟» وكذلك يفعل بعد أن سقط الرجل مع المرأة: «أما الآن فهو لا يدري ما الراحة ؟ هو انسان كسير الفؤاد مشتت الفكر، يصليه قلبه المؤمن نيراناً من العذاب والألم، وكيف يستقبل الله في صلاة بعد فعلته هذه ؟ كيف له ان يتحدث إلى فاضل من هؤلاء السادة الذين يجتمعون في بيته كل مساء ؟ ثم كيف ينسى انه زوج، وأنّ له زوجة، زوجة يستطيع الله أن يجعل منها أداة انتقام منه فيطعنه بالمدية التي طعن بها الناس ـ أواه ـ كل شيء محتمل إلا هذا..»[1] وفي قصة «اول ابريل» أفصح الكاتب عن مشاعر «علي خليفة» المهدد بالافلاس والسجن ـ على هذا النحو: «ماذا يكون أمر هذه الاسرة من بعده. بعد أن يرفت من وظيفته، ويزج به في السجن ؟ أواه. أواه - دون ذلك ويمكن المستحيل وتقع المعجزات والخوارق»، وأفصح أيضاً عن مشاعره وهو يصورّه مرتعداً من فكرة سرقة مرتبات المدرسين كحل مؤقت ريثما يتجاوز محنته: «أي رعب! أي شر! أي مصيبة! أي نجاة! أي فكرة نيرة! ـ أي دمار! أي هول!»[1] كما نقف في قصة «احزان الطفولة» على «معاناة» الشاب الوجل من تربص الموت به، وبأخوته، واعزائه اللاهين: «ألا سحقاً للذين يقولون أن (كذا) الأهل عزة، وقوة! ويا ليتني كنت وحيداً لا اعرف لي أخاً ولا أختاً، واها، ما أسعد ابناء السبيل! إنَّ اللقمة التي يلتقطونها من القمامة ويزدردونها وهم يغنون اشهى من الطعام الدسم الذي يهبط

---

(١) السابق العدد ١٢ ص ٢١.

(٢) الرواية العدد ٢٥ (١/٢/١٩٣٨) ص ٣٣.

الى جوفي مع الهموم والاحزان التي لا تهضم»[١].

ومن الملاحظ على هذه النصوص، أن مضمون العبارات قد وظف له المؤلف الفاظاً صاخبة. ومتوترة، وفضفاضة بقصد التعبير عن الطاقة الانفعالية للشخصيات وهو امر إن صح فيما يتعلق بالأسلوب «الخطابي» الذي يهدف به الخطيب إلى إثارة عزائم سامعيه، واستنهاض هممهم ــ فانه لا يتناسب وحجم القصة القصيرة من جهة، حيث يقتضي هذا الحجم الكيفي ان تكون «الألفاظ» محددة ومتعادلة مع المعنى، ولا يتوافق ــ من جهة ثانية ــ وطبيعة هذا الفن الهامس الذي هو أولاً وأخيراً حكاية يسرها لنا المؤلف في آذاننا همساً، ومن ثم لا نتصور وجــود هامس يخطب[٢]. ولذلك يمكن لنا الان تحديد هذه السلبية التي لحقت السرد على نحو ما أظهرت هذه النصوص، يمكن تحديدها بالأسلوب الخطابي. وهي سلبية كما قلنا تتمثل في قوة الألفاظ وصخبها وتوترها، التي تشغل القارىء فيتابع وقعها بدلاً من الاهتمام بالمعنى الذي تتضمنه هذه الألفاظ الحادة. وهذا امر يجرد العمل من صفة الفن. ففن القصة القصيرة، او الفن القصص عامة. لا يعني التعبير عن المعاني والعواطف بالفاظ قوية، وطنانة بل إن مهارة الكاتب «تبدو في اخفاء أقوى العواطف جموحاً، وأشدها غضباً تحت غطاء من الفاظ هادئة، وعادية جداً»[٣].

ثالثاً : الحوار :

وعلى الرغم من تلك السلبيات التي لحقت لغة السرد في بعض مواطن القصص فمن الانصاف التأكيد على أن البناء اللغوي قد التزم العربية

---

(١) السابق العدد ٣٥ ص ٥٨٣.

(٢) فجر القصة المصرية: يحيى حقي الهيئة العامة للكتاب ص ٢١٨.

(٣) المرجع السابق ص ٢٢٠

الفصحى بشكل غالب. ويواكب هذا الالتزام استنطاق الكاتب الشخصيات بلغة عربية فصيحة حتى الشخصيات الأمية التي نتوقع ان تكون أحاديثها ومحاوراتها باللهجة العامية. وتعميم لغة الشخصيات على هذا النحو — فيما يبدو — ينطلق من فكرة أن الفن، وبشكل عام يعادل الواقع ولا يعكسه. أو أنه ليس صورة مطابقة تماماً للواقع والا كنا قد التقينا بمستويات حوارية عديدة ومختلفة تبعاً لنوعيات الشخصيات التي تتحدث وهذا ما لم تفدنا به النصوص الحوارية التي سنقرأها بعد قليل.

ولكن فيما يتعلق بشكل الجملة الحوارية نلاحظ تطوراً بارزاً يختلف عما قد رأيناه في قصص المستوى الاول، يتحدد في جانبين. أولهما: مدى اقتراب الجملة الحوارية من «القصد او الايجاز» وما يتضمنه هذا الايجاز من مغزى. وثانيهما: «دور الجملة الحوارية او فعاليتها» من حيث علاقتها بحركة الحدث ومعناه.

ويتضح لنا الجانب الأول وهو «مغزى ايجاز الجملة الحوارية» — حينما نقف على حوار شخصيات القصص. ففي «أدلة الاتهام» نشهد الحوار التالي الذي يدور بين «السيد هلال» المعذب بنيران الخيانة والشك وفقدان التوازن، وبين زوجته المتهمة البريئة، اذ يسلم زوجها ببراءتها وعفتها ولكن الشك قد اعماه عن ان يفكر تفكيراً مستقيمًا وذلك بعد ان وصل الى بيته. قالت الزوجة:

— مالك ؟ ما الذي أتى بك بهذه السرعة ؟
— وهل يسوؤك ذلك ؟
— كلا، الحمدلله على سلامتك، فقد كنت تغيب اسبوعاً على الاقل فهل حدث شيء ؟
— يا لها من مقابلة غريبة بين زوج عائد من سفر وزوجته. مهما يكن من أمر ما الذي يدعو إلى استنكار قدومي سريعاً ؟

— لا شيء البتة. لكن هل حدث شيء للتجارة ؟[1].

فالجمل الحوارية المتبادلة تتسم كما نلاحظ ــ بالايجاز أو القصد. ولكن ما قيمة هذا الايجاز؟ أو ما مغزاه بالنسبة للحدث؟. ان وجازة الجملة هنا قد عملت على ربط القارىء بالحدث أكثر مما لو طالت مثلما عرضنا من قبل لحوارية قصص المستوى السابق ــ ولكن يضاف الى ذلك أن هذه الوجازة ــ لا بد أن يكون لها مغزى اكثر من كونها جملة قصيرة تربط القارىء بالحدث. إن ذلك يتحدد في بحث المعنى العام الذي تستهدفه حركة الحدث وهو «إدانة زوج لزوجته البريئة بسبب خيانتها التي أفقدته توازنه» فهذا المعنى قد تم التوصل اليه بسهولة بواسطة هذه الجمل المركزة، حيث قد عملت على تركيز اهتمام القارىء واتجاهه صوب التحديد النهائي لمعنى العمل.

والجانب الآخر الذي يمثله تطور الحوار وهو «الدور الفعال للجملة الحوارية» من حيث علاقتها بحركة الحدث ومعناه ــ يتضح لنا عندما نتابع المسار الذي تتخذه الجمل الحوارية في قصة «أدلة الاتهام» يقول «السيد هلال» رداً على استفسار زوجته الهادىء عن سرعة حضوره:

— التجارة! ما شاء الله. الآن تتكلمين عن التجارة، لقد عاشرتك اعواماً طوالاً فلم تذكري التجارة بكلمة. انك لا تعنين ما تقولين. قولي ما الذي يسوؤك من قدومي ؟
— مالك يا سيدي: انني لم أصغ اليك من قبل تحدثني هذا الحديث. إنَّ قدومك لا يسوؤني أبداً لأنني انتظره بفارغ الصبر.
— أحقاً ما تقولين؟
— أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، ما الذي جرى يا سيدي ؟ إن قلبي يحدثني بسوءٍ، إنك لست كأمس ؟
— غريب جداً هذا السؤال. وما الذي يمكن ان يغيّرني ؟

(١) المجلة الجديدة الاسبوعيه العدد ١٤/١٢ /٩/١٩٣٤ ص ٢١.

ـ هذا سهل جداً. حادث تافه يخلق من الانسان انساناً مختلفا غريباً». . . .

نلاحظ أنّ الجمل الحوارية تتسم بسمتين، سمة «التحفز» من قبل الزوج، وسمة «الهدوء» من قبل الزوجة، التي أذكت هذا التحفز، وعملت على تصعيده الى نقطة لا يمكن للرجل ان يهبط منها. وهي نقطة جعلت «الظن» يأخذ في التحول الى يقين. ولكن لن يأتي هذا اليقين من فراغ، بل لا بد أن يصل اليه الزوج بعامل خارج عنه. ويتمثل هذا العامل في فعل الزوجة وقولها: فلقد توددت اليه، اكثر مما ينبغي.. وأنها لتستأذنه في اعداد فنجان من القهوة له، حتى يهدأ، إذ لا يجوز ان يقابل «عديله» زوج شقيقتها القاهرية ـ وهو على هذه الحال من الثورة، والتوتر:

ـ بالله عليك دع هذا الحديث. واخبرني صراحة ما الذي يؤلمك ؟ إني أراك تعباً كالمريض فانتظر حتى اصنع لك قهوة. اذ لا يجوز ان تقابل الضيف وأنت على هذه الحال.

هنا يتضاعف الشك، ويزداد الرجل توتراً، واهتزازاً، فيتساءل بانزعاج:

ـ أي ضيف تعنين ؟!

ـ عديلك. زوج أختي. لقد وصل إلى هنا في الميعاد الذي وصلت فيه أنت الى بيته.

إن جواب المرأة كان «الضربة» القاصمة التي نزلت عليه فيقول فيما يشبه الصياح. وقوله ترجمة لما يتجاوب في صدره من شك حاد:

ـ إذاً بات ليلته هنا؟

ـ نعم، لما حضر بعثت له الخادمة تخبره بسفرك.

ـ وبعد ذلك؟

ـ وبعد ذلك! استرح حتى أصنع لك القهوة.

وحينئذٍ يدفع الحوارُ الحدث إلى نهايته المحتومة. كاشفاً بذلك عما ينداح في قلب الرجل من إدانه مؤكدة لزوجته، فيسأل متظاهراً بضبط نفسه، والسيطرة عليها:

— اخبريني: ما الذي حدث بعد أن بعثت له الخادمة؟
— شيء غريب. إني فعلت ما أفعله كل مرة، رجوته ان يصعد الى هنا ليتناول طعام الغداء.
— وبعد ذلك؟
— اعتذر لانه كان مشغولاً فنزلت اليه، وسلمت عليه، ثم.. وهنا قاطعها الرجل فيما يشبه الصراخ:
— إذاً نزلت اليه في «المنظرة».

الآن بلغ الشك نهايته، بل لم يعد ما يشعر به مجرد شك او ظن. لقد وصل الرجل الى اليقين، المرأة خانت، سقطت مع الكهل المطعون. الإدانة، العقاب، لقد اضطرت الى التوقف فجأة لأنها آلفت صوته مختنقاً وصورته مروعة بينما جن جنون الرجل وهجم عليها بقسوة وضراوة مستمعاً إلى صوت شرير في نفسه «أن فصول الرواية واحدة في كل شيء، فلا بد أن النهاية كانت واحدة». ولما وصل الى أذنيه صوت زوجته يسأله عما به جن جنونه فهجم عليها كالوحش الكاسر وانهال عليها ضرباً ولكماً حتى سقطت فاقدة لكل وعيها»[1]. فقتل الزوجة — هو النتيجة التي وصلنا إليها عن طريق الحوار الجاري بين الرجل وزوجته. إذ إن الجمل الحوارية المتواصلة قد أدت دورها بأن ضاعفت من شكوك الرجل المحطم — حتى بلغ درجة اليقين، ومن ثم فقد تحرك الحدث الى نهايته المحتومة التي عملت كل قوى الحدث، وملابساته على الوصول اليها على نحو ما قدمنا.

وإذا كانت مهمة الحوار القصصي — في الرواية، أو القصة القصيرة

(١) المجلة الجديدة الاسبوعية العدد ١٢ ١٩٣٤/٩/١٤ ص ٢١

ـ «رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات، وأحاسيسها، وعواطفها، وشعورها الباطن تجاه الاحداث أو الشخصيات الأخرى»[1] ـ فإن حوار الزوجين قد اظهر لنا دخيلة الرجل، وما يدور في باطنه. فلقد دفع به الشك الناشىء عن الشعور الحاد بجسامة الاثم الذي اقترفه في حق نفسه، وحق زوجته، وحق عديله الكهل ـ دفع به الشك إلى حالة لم يعد بسببها يصدق سوى صوت باطنه المضطرب، ذلك الصوت الذي صور له ان الكل يخون حتى صديقه الكهل الطيب، حتى زوجته الطاهرة التي قال عنها من قبل «يلعنني الله اذا مسست زوجتي الامينة برشاش من الشك»[2] ولو لم يملك الحوار هذه الخاصية الجوهرية ـ خاصية الكشف ـ لما كان له أية قيمة، ولصار «لغواً» لا فائدة فيه.

وفي قصة ««الشر المعبود» نشهد هذا الحوار الذي يجري على ألسنة شخصيات «القاضي»، و«الطبيب» و«حارس الامن» عندما عقدوا اجتماعاً لبحث «أثر دعوة الشيخ سليمان الواعظ» على حياة القبيلة، لا باعتبارها تهديداً للدين الذي تعتنقه ـ فلقد صحت أجساد الناس وخلت من الامراض نتيجة اتباعهم نصيحة الشيخ بان يتجنبوا اسباب الامراض كما أمر الدين، ولقد التزموا بفضل دعوته حدود القانون فتوقفت الخصومات وزالت المنازعات ـ ولكن باعتبارها تهديداً لمراكزهم الاجتماعية السلطوية، ومكاسبهم المالية يقول حارس الامن لزميليه، وكان أشدهم جزعاً:

ـ أي أن الشيخ سليمان بالغ في دعوته حتى انحرف عن جادة الصواب، وأراه يهدم الدين باسم تنقيته من البدع

ويقول الطبيب:

ـ نعم، هذا رأيي أنا أيضاً. فواجب علينا ان نذود عن حرمة الدين

---

(١) دراسات في القصة العربية الحديثة للدكتور محمد زغلول سلام ص ٣٥.

(٢) المجلة الجديدة الاسبوعية العدد ١٢ ١٤/٩/١٩٣٤ ص ١٩.

ما يهددها، واز نصون النفوس من نفثات هذا الساحر.

ويقول القاضي لحارس الامن:

— إننا نترك لك اصلاح ما أفسد هذا الشيخ[1]

ويلاحظ أن حوار الثلاثة، قد اخذ جانب الايجاز أو القصد، مثلما رأينا في حوار القصة السابقة. وانه على ضوء المعنى الحركي للحدث وهو «تأصل الشر في النفس البشرية» قد دفع بالحدث في مرحلته الاخيرة — إلى نهايته المحتومة، التي تؤكد على ديمومة هذا المعنى العام، أي أن الحوار قد طور الحدث، وحركه إلى نقطة تالية، وأخيرة، فلقد اتخذ الثلاثة قراراً بعد هذا الحوار ضد الشيخ ودعوته [2] — ولقد نفذ هذا القرار بان استخدموا بعض ضعفاء النفوس، فأثاروا الفتن والاضطرابات حول ما يقوله الشيخ ويدعـو اليه. وهنا يأتي دور القاضي، فيسند ما يحدث إلى الشيخ ويأمر باعتقاله، فيعتقل، وينفي، لترتد القبيلة الى سابق عهدها «من الأمراض» فيعمل الطبيب، و«من المعاصي» «والمخالفات القانونية» فينشط حارس الأمن، ويتبوأ القاضي منصة القضاء، غير أن خاصية هذا الحوار الجوهرية هي ما يجب امعان النظر فيها اذ ان «المعنى العام» الذي ذكرنا هو ما يهدف اليه الكاتب، وهذه الخاصية هي «الكشف عن حقائق الشخصيات الثلاثة» حيث أنه لا يعنيهم سوى مصالحهم الشخصية التي يضعونها فوق المصلحة العامة حتى ولو كان في ذلك تهديد للدين او العقيدة.

وفي قصة «اول ابريل» يتم لقاء حواري بين «علي خليفة» و«ابنته زوزو». في إطار أزمة حادة تكاد تعصف بالرجل، إذ انه قد قرر ان يختلس مرتبات المدرسين، لتقديمها الى دائنيه، فينقذ من السجن والفضيحة، حتى ولو كان الثمن رفته من عمله كسكرتير مدرسي، اشتهر بالأمانة والصدق، تقول الابنة التي التقت به مصادفة في الطريق:

---

(١) المجلة الجديدة الاسبوعية العدد ١٠١ ص ٢٦.

(٢) السابق ص ٢٧.

ـ «انتظر عندي لك خبر سار» . ان الأب كان ينتظر وقوع هذا الخبر السار الذي سوف يحول دون ارتكاب جريمته. إن موت عمته المسنة هو الخبر الذي طال انتظاره له ولذلك يرد فيها يشبه الصياح:

ـ عمتي؟ فتؤكد الابنة:

ـ ماتت. فيعاود السؤال بلهفة.

ـ ماتت عمتك؟

ـ نعم، هذا ما قالته لي حميدة الخادمة لما سألتها عن تغيب ماما على غير عادتها[1].

وهذا اللقاء الحواري المركز قد عمل كذلك على تطوير الحدث وتحريكه، رغم ان خبر موت العمة لم يكن الا كذبة «ابريلية»، فلقد تطور الحدث بسبب هذا الحوار، بأن عدل الرجل عن تنفيذ خطته: فبدلاً من أن يتوجه إلى البيت بالمرتبات ويظل حتى المساء ليذهب الى دائنيه ليسلمهم أموالهم، بدلاً من ذلك رجع الى المدرسة، وسلم النقود لأصحابها وهو أمر لم يكن ليحدث لو خلت القصة من هذا المشهد الحواري أو لو كان لقاء الرجل بابنته عادياً وعابراً لم تستخدم خلاله كلمات تتصل بجوهر الحدث. ومن جهة أخرى «كشف» الحوار عن طبيعة شخصية «علي خليفه»، «إذ انه يتضمن «خبراً ساراً» أطلعت الفتاة أباها عليه ـ رغم كذبه ـ قابله الرجل بكلمة واحدة مظللة بظلال الاستفهام، والتعجب، والرجاء. كما يتضمن تأكيد الفتاة لموت العمة الذي اوجز في كلمة «ماتت» فقط ثم فُصِّل في كلمات عديدة، وهذا كله يوضح حالة الرجل النفسية، وينبئنا بباطنه، الذي يمور بالقلق، والخوف، والانزعاج من الخطر المنتظر، خطر السجن وتشريد الاسرة، كما ينبئنا بمدى تعلق الرجل بأمل موت العمة الذي سوف يحول

(١) الرواية . العدد ٢٥ ص ٣٢ .

دون إفلاسه، ودمار مركزه. فقيمة الحوار في هذه القصة، وفي غيرها من القصص التي أفردتها النظرة الشاملة، في انه قد استخدم على نحو فعال من حيث تطويره للحدث ودفعه الى نهايته المحتومة، ومن زاوية قيامه بالكشف عن حقائق الشخصيات المركزية وطبيعتها.

الباب الثاني

المرحلة الوسطى

الفصل الأوّل
الحَدَث وَالشخصيّة

أولا : اتجاهات الحدث

عرضنا في الباب السابق البداية الفنية لقصص نجيب محفوط ووقفنا هناك على مستويين رئيسيين انتظما فنه القصصي. مستوى بدت فيه القصص «متعثرة التصميم مضطربة البناء» اطلقنا عليه «تعثر القالب»، وآخر ظهر فيه البناء القصصي «قريبا من النضوج» وسميناه «بداية نضج القالب الفني» وكلا المستويين قد قررا حقيقة بارزة هي أن قصص البداية التي تناولناها بالدراسة والتحليل لم تتعد «التجريب» الذي لا يعدو أن يكون تبشيراً بمرحلة جديدة متطورة عنها يمكن ان نطلق عليها «المرحلة الوسطى» ونصفها بهذا الوصف (الوسطي) لأنها تضم قصصاً (٤٨ قصة) تفوق فنيا تلك القصص التجريبية (٢٠ قصة)، ولا ترقى الى مستوى قصص اخرى (١٠٧) اكثر تطورا كتبها المؤلف فيما بين عامي ١٩٦١ و ١٩٧٣، على نحو ما سنبينه في الباب الثالث من هذا البحث.

وتدلنا النظرة الشاملة الى مجموع القصص التي تمثل «المرحلة الوسطى» أن الحدث القصصي يأخذ ثلاثة اتجاهات متميزة فهو في بعض القصص يكون «مستطردا». وفي البعض الآخر يتصف «بالافتعال»، وفي البعض الثالث يكون «متماسكاً». ومن ثم سوف نتعامل مع ثلاثة اتجاهات يمكن تحديدها هكذا:

الاتجاه الأول « الحدث المستطرد » ويتمثل في قصص قناع الحب ـ الأراجوز المحزن ـ فتاة العصر ـ ثمن زوجة .

فالكاتب بعد أن يفرغ من تقديم الحدث في كل قصة من هذه

القصص يضيف اليه اضافة يمكن الاستغناء عنها بسهولة دون أن يتأثر الحدث. لأنها إضافة جاءت بعد أن حققت «النهاية» غرضها الذي وظفت له وهو «إحداث تأثير حاسم ونهائي» في نفس القارىء بحيث لا يكون حينئذٍ مهيأ لتلقى إضافات أخرى.

فقصة «قناع الحب» تبدأ ببداية، تستهدف ـ منذ الكلمات الأولى تعريفنا بإسلوب حياة «حسني السيد» الطالب الشاب في يوم الجمعة الذي ينتظره بلهفة لأنه يومه المختار الذي: «فيه يلقى عن عاتقه أثقال الواجبات وتكاليف الحياة المدرسية المنتظمة ويحس بلذة الحرية ومتعة الانطلاق، وكان يمضي سحابته في الطواف بضواحي القاهرة هائم الروح في ملكوت الله، أو غارق الفكر في خطرات النفس لائذاً كلما أجهده التعب بالرياض والبساتين المرسومة على ضفاف النيل...»[1] ولكنه في هذه المرة كان قلقاً متردداً، هائماً لا يعرف لنفسه طريقاً ولا هدفاً: «وقد مضى يوم الجمعة هذا يهيم على وجهه، غير مول وجهة، وساوره القلق والتردد الى اين يقصد؟ واي ضاحية يؤثر...؟»[2] ولم تطل حيرته ذلك أنه ـ بينما هو في حيرته ـ قد «لمح فتاة تبرز من منعطف الطريق، وتتجه نحوه، تسير في خطا متزنة في رشاقة أخاذة، فانتزعته من حيرة التردد، وسلبته انتباهه القلق، وكانت ذات وجه معتدل الجمال، مألوف القسمات، عاطل عن الجمال الرائع، إلا أن شخصيتها توحي بالبهاء والروعة، وتوقظ في النفس لواعج الشوق والرغبة، والتقت عيناهما مصادفة فخيل اليه انها تبسم اليه، وما كانت تبسم ولا همت بالابتسام، ولكن صورة وجهها ابدعت بحيث تنادى كل من يلقي اليها ولو نظرة عجلى، فلاذ بها من شر الحيرة والتردد، وسلمها قياده وهو لا يدري، تسير به إلى حيث تشاء...»[3] وقد لاحق

(١) مجلتي العدد (٣) مجلد (٨) ١٥ ـ ٨ ـ ١٩٣٧ ص ١٢٣.
(٢) السابق ص ١٢٣.
(٣) السابق ص ١٢٤.

حسني الفتاة حتى استجابت وتواعدا على اللقاء في الجمعة القادم ــ عينت له الفتاة زمانه ومكانه[1]. وفي هذا اللقاء الذي جمعهما ظهر لحسني ان الفتاة قد: «لاقته بجرأة كأنها كانت تألفه منذ زمن طويل وحادثته بحرارة، وحاورته بلباقة، وداعبته بجسارة حتى ألجم، وغلب على أمره ومشى الى جانبها على استحياء»[2] ورغم اعتقاده بأن فتاته هذه «جسور غير هيابة، قليلة الحياء، ذات خبرة بالشباب واطواره، حريصة على التكلف والتصنع في كل شيء. . .»[3] فإنه «رضى بحرارة أنوثتها، واغضى عما عدا ذلك، وما هو باهين أو التافه أن يلهو ساعتين كل أُسبوع مع غادة تفيض حياة وانوثة»[4] ومن ثم فقد تتابع اللقاء، واشتدت المعرفة وتبودل لون من الوان الحنين والشوق، مما جعل حسني يعطي الفتاة وعده، وميثاقه على الإخلاص «لا عن صدق عاطفة ولا عن نية مبيتة على الخداع والشر ولكن عن ضعف وتورط وافتتان. . .»[5].

والنصوص التي أوردناها، توضح لنا ان الكاتب بهدف تشويق القارىء قد رتب «بداية» القصة في عناصر حملت امكانية التطوير الى مرحلة تالية، فثمة عنصر أول وهو «عنصر الحيرة أو الاحساس بالضياع» الذي يتمكن من الشاب، والعنصر الثاني هو «الصدفة» الذي تمثل في تعرفه بالفتاة. والعنصر الثالث هو «اكتشافه لطبيعة اخلاق الفتاة منذ اللقاء الأول «والعنصر الرابع والاخير هو إحساسه بالتورط في الحب وهذه العناصر جميعاً: الضياع ــ الصدفة ــ الاكتشاف ــ التورط ــ ليست سوى «خيوط متوازية» هي مكونات «البداية الناجحة التي تطور العمل، ويطلق بعض النقاد على هذه الخيوط

---

(١) السابق ص ١٢٤.
(٢) مجلتي العدد (٣) مجلد ٨. ١٥ ــ ٨ ــ ١٩٣٧ ص ١٢٣.
(٣) السابق ص ١٢٣.
(٤) السابق ص ١٢٣.
(٥) السابق ص ١٢٣.

مصطلح «عوامل الحدث»[1] أي القوى التي تتجمع في بداية الموقف القصصي في انتظار تحريكها على نحو ضروري إلى مرحلة تالية غير أن هذه العوامل ـــ أو الخيوط أو العناصر ـــ «لا يمكن ان تظل متوازية الى الأبد»[2] أي إنها لا بد من ان تتشابك، وتختلط في منطقة ما من الحدث، هي منطقة «الوسط والتشابك»[3]، ولذا نلاحظ ان الخيط الاول «الضياع» يتشابك مع الخيط الرابع «احساس حسني بالتورط» لينتج عن هذا التشابك، تطلع الشاب الى التحرر من علاقته بالفتاة، فيقع سريعاً في غرام فتاة اخرى سكنت حديثاً في مسكن غير قريب من سكنه، لم يتح له التباعد بين المسكنين أن يتبين ملامحها بوضوح: «وحدث في ذلك الوقت ان هبطت الى الحي الذي يسكنه الشاب اسرة جديدة نزلت بيتاً يفصله عن بيته صف طويل من البيوت ولفت نظره الى الاسرة الجديدة ان رأى فتاة شابة تلهو راقصة في حجرتها وهي تظن أنها بمأمن من الرقباء، فراقه منظرها، وأراد ان يداعبها فصفق لها بيديه بقوة غير عابىء بمن قد ينتبه إلى فعلته من الجيران ومنهم المتزمتون، فتحولت اليه مذعورة، وولت هاربة. .»[4] «في بادىء الأمر ظن غرامه بالفتاة ليس سوى ملهاة أخرى، تتيح له فرصة للعبث واللعب»[5] غير انه انتظر وقلق، وتساءل مع الايام ليتحول اللعب الى جد، كما أن خياله راح يصورها في أحسن صورة، ويضع لها المميزات التي يتمناها في فتاة أحلامه، حتى وصل إلى درجة العشق: «وصار العبث حباً يحرق النفس هياماً وولعاً بالمثل الأعلى، يا عجباً لحب يخلق من غير نظر ولا لقاء. فهل يكون من نصيبه أن يحظى وصلاً في قلب المحبوب ؟ هذا ما يميل قلبه إلى ترجيحه، وتنازعه نفسه إلى تصديقه. . . وإلا ففيم

---

(١) فن القصة القصيرة للدكتور رشاد رشدي ص ٥٠.
(٢) السابق ص ٥٢.
(٣) السابق ص ٥٢.
(٤) مجلتي (٣) مجلد ٨ ص ١٢٤.
(٥) السابق ص ١٢٤.

وقوفها. . .؟ وما تطلعها؟ ولمن تلويحها؟ فلعل الذي أصابه أصابها، ويا له من حب، انه حب الروح والأماني، إنه الخيال السامي تسكن إليه النفس المعذبة المحروقة، إنه النسمة الهادية تهب على نفسه مكتوبة باللظى إنه حلم السعادة في يقظة قلب بائس أرق. . .»[1].

ولكنه رغم إحساسه بصدق هذا الحب، وادراكه لطهارته لم يستطع قلبه أن يحرره من علاقته «بدرية» ـ تلك الفتاة الجسور، بل إن قلبه ليمنحه المبرر، والدافع لتستمر وتتصل هذه العلاقة على أساس أنها «تخفيف من وطأة الحب المحروم»[2]، وهنا يتعانق الخيط الثاني «لقاء الصدفة بدرية» مع الخيط الثالث «اكتشافه لحقيقتها» ليظهر إدراك جديد هو توصله إلى تحديد علاقته بكل من الفتاتين «درية» التي صار يضجر من لقائها، ويرغب في قطع صلته بها، «وفتاة النافذة» الغامضة المحروم منها، ولهذا يتساءل: «إلى متى يتجدد هذا اللقاء الذي لا يرغب فيه. ويبقى هذا الحرمان الذي تذهب نفسه حسرات عليه»[3] وهو تشابك يمثل ما يسمى «بالعقدة» أو «المأزق» Climax الذي ينطوي عادة على عاملين أحدهما الاضطراب أو الحيرة، حيث يثار سؤال ملحّ يفتقر إلى جواب في حدود هذه المنطقة من الحدث هو: ماذا يمكن أن يحدث؟ «فحسني» قلبه موزع بين علاقة لا تخلو من فائدة ـ وإن كانت نفعية ـ وبين حب غامض محروم لا يمنحه الاستقرار. ولكنه لا يلبث ان يتساءل: «ألا يحرك ساكناً في سبيل الظفر بلقاء؟»[4] أي لقاء فتاة النافذة. وهذا التساؤل الباحث عن جواب، يسلمنا إلى العامل الثاني الذي تنطوي عليه العقدة، وهو البحث عن مخرج أو حل. ولا يتم الخروج إلا من خلال قناة ضيقة، أو مجرى شعوري، نلتقي فيه بحالات

---

(١) السابق ص ١٢٥.

(٢) السابق ص ١٢٥.

(٣) السابق ص ١٢٥.

(٤) السابق ص ١٢٥.

متضادة، — الأمل واليأس، الرغبة والإحباط، الامتثال والرفض، الكبوة والنهوض — تشكل جميعها نقطة يمكن لنا ان نطلق عليها «عملية الصراع»؛ «فحسني» الشاب، هياب مذعور «يتمنى ولا يقدم، ويرغب ويتردد، ويهوى ويشفق على نفسه، ولأنه كان سعيداً رغم حرمانه، وهو يخشى أن تتبدد احلامه وتتحطم آماله على صخرة الحقيقة المروعة..»[1] ولكن «حسني» لم يستسلم إذ: «القناعة بنصيبه أمر محال»[2] ومن ثم كان لا بد من الإقدام مهما كلفه الأمر.

وعندما نصل مع الشاب إلى هذا «القرار» نكون قد بلغنا مرحلة أُخرى من مراحل الحدث، وهي مرحلة «العثور على الجواب المنشود» وهي نقطة يحدث فيها، «انفراج» وتباعد بين الخيوط التي تعقدت، وتشابكت، وذلك حينما يطغى شعور الشاب تجاه فتاة النافذة — على علاقته بفتاة الطريق المبتذلة — درية — إذ ينفرج — نتيجة لذلك — خيط «الإحساس بالضياع عن خيط «إدراك التورط» فيتولد وضوح واستقرار» فيقرر «حسني» التقدم من الفتاة مهما كلفه هذا التقدم. وبالمثل يتباعد خيط «الصدفة أو الزيف»، عن «اكتشاف الحقيقة». ليتمخض عن هذا التباعد اندفاع الشاب، وتعزيز قراره، فيشير إليها من نافذته بأن تغادر نافذتها وتهبط للقائه، ولكن كلاً منهما يصطدم بالحقيقة عندما صاحا معاً:

— أنتَ !

— أنتِ !

كانت فتاة النافذة هذه هي صاحبته «درية»، فتاة الطريق. وكان فتى النافذة هذا هو صاحبها «حسني» فتى الطريق[3].

---

(١) السابق ص ١٢٥.

(٢) السابق ص ١٢٥

(٣) السابق ص ١٢٥

وكما نرى نجد أنفسنا أمام مفارقة هي تتويج او ختام لمرحلة الانفراج او تباعد الخيوط، وهي ما تسمى بنقطة «التنوير» التي يسعى إليها القارىء لمعرفة المصير الذي وصلت إليه الشخصية ولقد كان من المتوقع ان تنتهي القصة بهذه «المفارقة»، حيث تبين للفتى والفتاة أن كلاً منهما لم يكن مخلصاً في حبه، ولكن المؤلف لم يكتف بذلك فينتهي الحديث، إذ ما لبث أن دعا الاثنين إلى عقد لقاء بعد أن صُدم كل منهما في الآخر. ودعوة المؤلف الى عقد هذا اللقاء، اشارة منه الى أن «نهاية الحدث» لم تكتب بعد، فلقد تبقى له أن يقوم بواسطة هذا اللقاء المعقود بين الاثنين أن يقوم بوصف أثر الصدمة عليهما، وأن يتولى إطلاعنا على النقاش الذي شبّ بينهما، ذلك النقاش الطويل الذي انتهى بفراق الاثنين من غير أن يوجه أحدهما للآخر كلمة وداع. قالت درية:

— لقد نكثنا العهد معاً، وسقطنا في الخيانة معاً، ولكن حُسْن الحظ ـ كل منا الخائن والمخون. يا ضيعة الأمل. أين الصورة البهية. أين الحلم العذب، اين الأمل الموموق (كذا) أذهبت جميعها تاركة خلفها هذه الأدمية المشوهة.

فيسألها في يأس قائلاً:

— لا عليك من هذا، ولكن أرغب رغبة صادقة في أن أجلو وجه الحق، فصارحيني يا «درية» كيف تمت هذه المفاجأة.

— أعتقد أن الجواب حاضر في نفسينا معاً.

— أليس عجيباً أن نتحابّ مرتين، مرة على هدى، ومرة على عمى.

— التي كانت على العمى هي الأعجب. فتنهد من قلب مكلوم وسألها:

— كيف حدث هذا ؟ صارحيني يا «درية». هل أحببت حقاً على البعد ؟

فتنبهت فيها غريزة الحذر، وترددت، فأدرك ما يجيش في صدرها، وكان يائسا إلى حد الاستهتار فقال بلهجة من يؤبن ميتاً عزيزاً:

— صارحيني فأنا من جانبي قد أحببت على البعد.

— وكيف كان ذلك ؟

— خلقت صورة وأحببتها
— فكيف تصورتني.
— ظننتك قبل كل شيء فتاة ساذجة لا تعدو تجاربها حدود غرفتها.
— أما أنا فخلتك شاباً عصرياً يجيد الرقص والغناء وحلو الحديث.
— إذن أحببت وحلمت
— نعم.. نعم.. أتمم.. أتمم
— ووقع في خيالي أنك بيضاء البشرة عاجية اللون. نعم إن السمرة..
— لا تعتذر ولا تحرج نفسك. فقد وقع في خيالي أيضاً أنك من المترفين الذين يستبدلون بالقديم من السيارات الحديث الجميل كما يستبدلون الثياب والاحذية.

— وجعلت لك عينين غير هاتين العينين. وشعراً غير هذا الشعر وجسماً غير هذا الجسم. فقالت بحدة:
— هذا هو ما فعلته أنا بعينيك وشعرك، وجسمك وحديثك حتى اسمك نفسه.

وفرغا من المقارنة الأسيفة المحزنة، وكان سواد الليل قد خضّب الآفاق، فوقف كل منهما هنيهة متردداً، ثم استأذن من صاحبه وانصرف دون أن يواعده على لقاء جديد، بل افترقا من غير كلمة وداع[1].

هذا «اللقاء» الذي عقده الكاتب بين الفتى والفتاة، لا يعدو أن يكون إضافة على الحدث بعد أن سلمنا بانتهائه عند «النقطة» التي عرفنا فيها، وعرفا فيها الحقيقة، ولكن السؤال الذي يرد هنا: هل أفادت هذه الإضافة شيئاً جيداً، او بعداً جديداً، او امكانية جديدة، تفيد الحدث في مرحلته الأخيرة، إفادة غير التي قد توصلنا إليها بالفعل عندما صاح الاثنان بأن كلاً منهما الخائن والمخون؟ إن هذه الاضافة لم تحقق غير ما انتهى إليه الحدث ومن ثم فكيف يمكن أن ننظر اليها؟

---

(١) السابق ص ١٢٥

إن الحدث ــ كما قد عرضناه في هذه القصة وغيرها ــ بناء ثلاثي، لكل جزء فيه دوره وطاقته، والجزء الأخير منه ــ «النهاية» الذي يعنينا الآن ــ يستهدف إحداث «تأثير» في نفس القارىء سواء بالايجاب أو السلب، وعندما يتم هذا التأثير، تكون «النهاية» قد حققت غرضها، ويكون القارىء غير مستعد لتجاوز النقطة التي انتهى اليها، وتأثر بها، ولا يكون من حقنا أن نطلب إليه الانتظار فترة أُخرى، فإذا كان هذا الجزء من الحدث قد انتهى على النحو الذي عرف كل من الفتى والفتاة أن كلاً منهما خائن ومخون. فإن ما أضافه المؤلف غير ذي قيمة، ويُعدّ من قبيل «الاستطراد» أو التزيّد الذي لا فائدة منه، خاصة إذا كانت النتيجة التي خرج بها الاثنان من اللقاء الذي عقده المؤلف ــ هي «الفراق» وهي نفس النتيجة التي قد وصل إليها القارىء بالفعل عندما صدم الاثنان بالحقيقة. وتكرار النتيجة ــ الفراق ــ ليس كل ما يمكن قوله هنا، بل إن هذا الاستطراد، أو التزيد. قد عمل على «إضعاف» عنصر التأثير غير المرئي الذي تحتوي عليه النهاية. كما أنه من جهة أُخرى لم يغير من النتيجة التي وصل إليها القارىء، وبإقرار هذه الحقيقة نستطيع أن نقول أن «حدث» هذه القصة ــ وغيرها مما سنتناوله بالتحليل أو بمجرد الإشارة ــ يمكن تحديده بأنه «حدث مستطرد» وقد لحقه هذا الوصف، لأن الكاتب بعد أن قدم الحدث في مراحل مترابطة معللة، أتى إلى النهاية التي كان يجب أن يتوقف عندها ــ لكنه أضاف إلى نهاية الحدث «اضافة» غير ضرورية. ومن الممكن الاستغناء عنها، لأنها جاءت بعد «حدث» قد تحققت في مرحلته الأخيرة بعض مواصفات النهاية من وجود تلك المفارقة، أو المفاجأة المعقولة، المعتمدة على عنصر الصراع المحققة في نفس الوقت لعنصر «التأثير».

وفي قصة «الارجواز المحزن»، نلتقي بهذا النوع من «الحدث المستطرد» بعد ثلاثية الحدث الفعالة: في «بداية» الحدث يعقد المؤلف مقارنة حادة بين «عبد الرحيم افندي جاد»، الموظف الفقير البسيط الذي يعمل كاتباً بنيابة المنيا وبين الوجيه الثري الشاب «محمد بك المنياوي» كانت المرة الأولى التي

رأى فيها عبد الرحيم أفندي حاد الكاتب سيانه المنيا الاهلية، الوجيه السري (كذا) محمد بك المنياوي في الاجتماع الانتخابي الذي أقيم للدعاوة للبك الوجيه، رآه واقفا على منصة الخطابة يلقي الخطاب الختامي فأثنى على من تقدمه من الخطباء والشعراء الذين أخجلوا تواضعه وشرح برنامجه الانتخابي الحري بأن يصلح أمماً برمتها شرحاً مسهباً في أسلوب خطابي رائع قوبل من ألوف الحاضرين بالتصفيق الحاد والهتاف المتواصل، ولكن عبد الرحيم أفندي لم يؤخذ بمنطقه قدر ما أخذ بجمال وجهه الفتان ولم يتحمس لبرنامجه الانتخابي بعض تحمسه لشبابه الغض وقامته الكاملة وقوته البادية، وانفض الاجتماع وغادر المكان. وخياله لا ينى يتشبث بصورة الشاب الجميل الذي لم تقع عينه قط على انسان يماثله حسناً وشباباً وقوة. وكان يسير الى جانبه الشيخ «ابراهيم سليم» المعلم بالمدرسة الالزامية وهو شيخ متقدم في السن قضى من عمره سنين طويلة في المنيا فقال له:

— مرشح دائرتنا عظيم لا نظير له بين الشباب وتبدو عليه النعمة. هل هو غني ؟

فقال الشيخ ابراهيم:

— غني... نعم يا بني غني، وما غني إلا الله. ولكن هيهات أن تكفي هذه الكلمة للدلالة على ثروته فهو يملك خمسة آلاف فدان في المنيا، ونصف مليون من الجنيهات نقداً في البنك الاهلي، وعمارة المنياوي الشهيرة بشارع الملكة نازلي بالقاهرة هذا غير الاسهم والسندات مما لا يعلم عدّة الا الله.

فصاح الشاب وقد تملكته الدهشة:

— يا سلام سلّم. فقال الشيخ ابراهيم مبتسماً:

— ألا تعلم انه الآن عميد أعرق أسرة بالمنيا ؟.. هو الابن الوحيد للمغفور له علي باشا المنياوي أحد النظار في نظارة نوبار باشا

فسها الشاب عن محدثه لحظة ثم قال متسائلاً:

ـ والظاهر من خطابته انه متعلم. فأمن الرجل على قوله قائلاً:

ـ إنه حاصل على شهادة الحقوق المصرية، وعلى أعلى شهادات فرنسا في القانون، والحق أن العلم، والمال من بعض تراث أسرته العريقة.

وانتهى عند ذاك الحديث، وودّعه الشيخ وذهب الى حال سبيله: وأحس الشباب برغبة في المشي بعد طول الجلوس في السرادق المكتظ، فسار إلى غير وجهة معلومة ينتقل من طريق إلى طريق كيفما اتفق، وخواطره تحوم حول الشاب السعيد وما قاله عنه الشيخ «ابراهيم» وانتهت به قدماه إلى محطة المنيا وعند اقترابه من بابها الخارجي وقفت أمامه سيارة فخمة، وفتح بابها وإذا بالخارج منها ـ الوجيه محمد بك المنياوي وفي صحبته غادة هيفاء مياسة القد، بادية الفتنة، وهبها الله عينين ساجيتين جمع فيها ما وزعه على عيون الحسان الغواني من الفتنة والروعة، وكانت ترتدي معطفاً أسود، ويزين وجهها البرقع الأبيض الشفاف الذي تتمسك به سيدات الأسر التركية النبيلة فأحس بقلبه يكاد يقفز من صدره، ولبث مكانه واقفاً ذاهلاً غافلاً عما حوله حتى غيبها عن عينيه الساهيتين باب المحطة، ثم مضى ثانية في سيره وهو لا يشك في أنه رأى الوجيه مع زوجه. وشعر عبد الرحيم بقهر غريب لا يجده إلا المظلومون المغلوبون على أمرهم، وخال الدنيا عدوا يتهكم به ويتشفى منه فأحس نحوها بكراهية مريرة وتمرد مكتوم لا يجد منفذاً ينفس منه عن كربه، وانطوى على نفسه كأنه يرغب في مقاطعتها تعالياً عليها. والحق أنه يعجز كل العجز أن يصلها صلة تجعل له فيها قيمة أو شأناً وتساءل منكراً غاضباً: كيف أمكن أن يوجد الكمال على الأرض؟... كيف غفل الدهر عن هذه السعادة المتناهية وكيف جهلت الأحزان الطريق إلى هذه الجنة الآمنة؟.. ألا من عيب يشينه؟.. ألا من نقص يعتوره؟.. جمال لم يكتس بمثله وجه رجل من قبل، وصحة لم يتمتع بمثلها جسم إنسان، ونسب يردد فخراً وتيهاً كلما أوغل في الماضي المجيد، وثروة لا يحيط بها حصر ولا يفنيها الدهر، وزوجة

نسير السعادة بين يديها سير الشعاع المنير بين يدي الشمس السافرة ومستقبل باسم مشرق بالآمال يبشر اليوم بالنيابة وغدا بالوزارة والدنيا جميعاً طوع إشارة من يده. تعطيه ما يشاء حين يشاء، فاذا اشتهى طعاما فدونه وما يحب من لحوم وطيور وفاكهة. وإذا أراد شراباً فله ما يشاء من ماء النيل وماء فيشي والكونياك والشمبانيا. واذا تاق إلى مشاهدة فالأرض جميعاً من الاسكندرية إلى البندقية، ومن سويسرا إلى اسكتلندا تفتح له ذراعيها وتتمناه... فيا للقوة... ويا للحرية ويا للسعادة. ربَاه.. وما نصيبه هو من الدنيا؟.... وحين خطر له هذا السؤال علت شفتيه ابتسامة ساخرة مريرة ما هو إلا هيكل نحيل، شاحب اللون، غائر العينين، بارز الفكين متهافت البنيان، يستقبل الفصول الاربعة ببذلة واحدة لا تتبدل حتى ييأس منها الرفاء، ينكمش فيها شتاء كعصفور يتقي البرد تحت غصن شجرة عار، ويشوي فيها صيفاً في جو الصعيد الخانق... وهو ابن «جاد رضوان» البائع البائس بمحل عطارة الماوردي بالغورية، والله وحده يعلم من هو رضوان جده، فلو كان شيئاً يذكر ما ألقى أبوه على ذكراه ستاراً من الصمت الأليم. وأما ثروته فهي ستة جنيهات شهرية يرسل منها لوالده ثلاثة لتعينه على معاش أُسرته المكونة من عشر أخوات وعمتين. فهو على بؤسه وفقره ليس الابن الوحيد لجاد رضوان، وإن كان محمد بك المنياوي الابن الوحيد لعلي باشا المنياوي. ويبقى له ثلاثة جنيهات يدير بها حياته من مسكن ومأكل وملبس. وان كان يدين لشيء غير هذا فهو الفول المدمس والطعمية والطماطم والجبن الرومي فهي غذاؤه طول أيام الأسبوع إلا يوم الجمعة جعله عيداً بهيجاً فيذهب فيه إلى «لوكاندة الأمراء». ويطلب أرزاً ونصف رطل كباب وصنفاً من الخضر تشتد حيرته عادة قبل اختياره.. ومن الغريب أن نفسه كانت تهوى الحركة والتنقل، والمغامرات البعيدة، وتبرم بالقسوة والجمود ولون الحياة الذي لا يتغير ولا يتبدل ولكنه لم يعلم بمواقع البلدان إلا في كتاب الجغرافيا. وأنّى له ان يراها وكاهله ينوء بالفقر وسلاسل الوظيفة المرهقة

التي تسلبه وقته كله وتحتم عليه ان يكون رهن إشارتها آناء الليل وأطراف النهار؟ . . . ولشد ما يعذبه الحرمان ويقتله التصبر. ولشد ما تتوزع قلبه الشهوات وتعبث به الأحلام والأخيلة. وكم من مرة يكون جالساً الى مكتبه بدار النيابة، ثم يشرد عقله فتغيب عن عينيه الاوراق والدفاتر، ويخال المكتب مائدة طعام حفلت بما لذ وطاب من فراخ محمّرة ولحم مشوي وفريك بالحمام والبطاطس والرز والمهلبية والبقلاوة والكنافة. أو يستحضر له خياله صوراً فاتنة مما علق في الطريق فيرى صدراً ناهداً أو ردفاً ثقيلاً أو لحظاً كحيلاً او ساقاً ممتلئة وربما جذبته الأوهام إلى وديان بعيدة فيخلق لنفسه دنيا على هواه ويندمج فيها اندماجاً كاملاً ويستسلم لأحلامها السعيدة ويظل كالنائم حتى يستيقظ على نداء زميل أو لذعة جوع . . . ولكنه كان على كل حال يعلم — في أوقات يقظته — أنها دنيا خيال لا تتحقق على الارض أبداً — حتى رأى المنياوي بك، فآمن بأن تلك الدنيا التي حلم بها لنفسه تحققت في عالم الحقائق لغيره ووقع ما كان يظنه معجزة»[1].

وهذا النص يتكون من عناصر، أو خيوط تتوازى، وتشكل عوامل الحدث، **فثمة خيط اول** وهو إعجاب عبد الرحيم بالوجيه وهو يخطب في الاجتماع الانتخابي». إعجاب بالوسامة، والفتوة، والشباب، والعظمة، والمنطق الخطابي، **وثمة خيط ثان** وهو معرفته عن طريق الشيخ إبراهيم بثراء الوجيه الفاحش «**وهناك خيط ثالث** وهو رؤيته للوجيه على رصيف المحطة في صحبة إمرأة جميلة تحدوهما مظاهر الهيبة والبهاء **وثمة خيط رابع** وهو معاناة عبد الرحيم بسبب فقره الموروث، ونحول جسمه، وحرمانه حتى من المتاح الميسر هذه الخيوط — كما ذكرنا في القصة السابقة — تمثل روافد تلتقي في وسط نهر الحدث «لتتشابك وتتعقد، ومن ثم تضعنا أمام «العقدة أو المأزق» إذ يلتقي الخيط الاول بالثاني لينشأ عن لقائهما «شعور عبد الرحيم بالتضاؤل

(١) نجيب محفوظ: الرواية ع (٤٩) ص ٧٢ — ٧٤

والألم» ثم يشتبك الثاني والثالث بالرابع ليدرك عبد الرحيم أن المسافة التي تفصل بين طبقتيهما شاسعة. وشعور عبد الرحيم، وإدراكه، كانا السبيل إلى إحساس شامل «بالقهر» أتاح لنا أن نقف على نقطة في وسط الحدث ــ العقدة ــ هي نقطة الصراع المبني على الرفض» صراع عبد الرحيم ضد ديمومة العوز والفاقة التي تتمكن بضراوة من طبقته، ورفض للعالم الجامد المحيط به؛ فبعد أن انتهى من الموازنة التعسة بينه وبين الشاب «تنهد من صدر ثقيل ونظر فيما حوله إلى السماء والأرض والبيوت والدكاكين والسابلة، وتساءل ترى هل يوجد في هذه الخليقة من يشعر بآلامي...؟ ولكن كانت السماء جامدة متعالية، والأرض صلبة خرساء، والناس منشغلين بهمومهم فأحس بعزلة قلبية موحشة، وخال نفسه ميتاً في قبر مظلم، وعاد إلى حجرته الكئيبة كاسف البال، تنطوي نفسه على غيظ قاتل، وثورة جامحة وحسد أليم ضاعف أثقال حياته وجعلها سلسلة متصلة من الغضب والسخط والتبرم»[1].

ولا يظل وسط الحدث على حاله من التشابك والتعقد حتى النهاية، وبالتالي لن يظل الصراع محتدماً فلا بد من أن يخف أو يتوقف، إذ إن الكاتب ما لبث أن أتاح للحدث أن يبلغ نقطة أخرى هي مرحلة تباعد الخيوط الأربعة المتشابكة، المتصارعة وانفراجها وذلك حينما هيأ لعنصر جديد هو عنصر «المصادفة المعقولة» ــ أن يأخذ مكانه في مجرى الحدث، أحدث ــ هذا العنصر ــ «تحولاً» في موقف عبد الرحيم من المنياوي بك وطبقته التي ينتمي إليها: «والواقع أنه كان مقدراً له أن يرى من حقائق الدنيا أعجب مما رأى، واستطاع وهو جالس إلى مكتبه الحقير أن يطلع على أسرار حسبها عقله الشارد التائه أعجب ما في الدنيا من عجائب. أتذكر حادثة الصراف، «حسين عارف» الذي اختلس عشرة آلاف من الجنيهات منذ شهور؟ لقد اتضح للمحققين أن المتهم يمت بصلة القربى إلى الوجيه محمد بك المنياوي فطلبوا إلى نيابة المنيا إجراء اللازم للاطلاع سراً على الخطابات

(١) السابق ص ٧٤.

الواردة للبك من جميع انحاء القطر لعل وعسى ان يعثروا بينها على خطاب من اللص الهارب يهتدون به إلى المنطقة التي يلوذ بها. وكانوا قد شددوا الرقابة على الحدود فغدا اللص محصوراً داخل القطر عرضة لقيد البوليس في أي وقت، وظنوا لذلك انه ربما دفعه الخوف واليأس إلى الاستغاثة بقريبه ذي النفوذ. . . »[١].

ولقد أسعد عبد الرحيم — أن تتاح له هذه «الفرصة الصدفة» للاطلاع على حياة غريمه الشخصية حيث قد كلف من قبل النيابة بقراءة الخطابات المرسلة من «البك» والواردة اليه فلقد «أحس بفرح أثيم أن تُتاح له فرصة الاطلاع على خطابات محمد بك الخصوصية. أليس هذا انتقاماً شافياً من الذي خلقته الدنيا عدواً وغريماً . . .؟»[٢].

وموطن المصادفة ينحصر في «الاكتشاف الخطير» الذي اكتشفه عبد الرحيم، فلقد اطلع على خطابين — ضمن الخطابات الواردة إلى «البك» ارسلتهما اليه والدته المقيمة في القاهرة، أفاد الأول أنه يعاني من مرض السكر، وضغط الدم «. . . اخبرني الدكتور بأنك لا تعنى باتباع نصائحه وتعاليمه العناية المرجوة، وأنك تتهاون أحياناً كثيرة فتأكل ما تشتهيه نفسك، وربما تباطأت في تجديد الأدوية وقد يبلغ بك الاستهتار ألاّ تتعاطى الحقن في مواعيدها المقررة والله وحده يعلم بما أحدثه كلام الدكتور في نفسي من الحزن والأسف، لأني أدرى خطورة السكر وضغط الدم وخاصة إذا اجتمعا. فخذ حذرك يا بني العزيز ولا تهمل صحتك واتبع بدقة تعاليم الطبيب مهما كانت قاسية فلا تذق اللحوم ولا الصلصة ولا المواد الدسمة، وامتنع بتاتاً عن تناول النشويات والحلوى، وواظب دائماً على تعاطي الدواء عسى الله أن يقيك شر المرض ويصون لي ولك شبابك. واذكر دائماً أن أي إهمال لتعاليم الدكتور هو بمثابة قضاء أبدي عليَّ بالحزن والألم». وأما الخطاب

---

(١) السابق ص ٧٤.

(٢) السابق ص ٧٥

الثاني فكان مختصراً لا يشفي غلة المتطفل ويدل على تحرج كاتبته ولكنه كان عظيم الدلالة وقد جاء فيه ما يلي: «... لماذا تشكو دائمًا يا بني العزيز... لماذا تكتب اليّ دائمًا هذه الكلمة التي ينفر منها قلبي أشد النفور: (ليت الله يأخذ ثروتي ويهبني السعادة) والحق أقول لك إنّ قلبي لا يسلم بوجهة نظرك. وأنا على كل حال أمك ويحق لي أن أقول إني في هذا الشأن على الأقل أعظم منك تجربة ومعرفة، لذلك تلهمني نفسي بأن التوفيق بينك وبين قرينتك ليس أمراً مستحيلاً كما تقول وتؤكد. فأرجو أن تتريث قبل أن تخطو تلك الخطوة الأليمة التي تنكب بها أسرتنا من قبل. وإني أقترح عليك أن تنفصلا مؤقتاً عسى أن يثوب كل منكما إلى رشده ويدبر أمره بما يصون كرامته ويحقق له السعادة»(١).

هذا الاكتشاف كان الطريق إلى حدوث «تحول» عبد الرحيم كما أشرنا منذ قليل، وهو تحول قد تولّى مهمة فك تشابك الخيوط وتفريقها، فتباعد الخيط الأول عن الثاني ليحل محل الشعور الناتج عن تلاقيهما وهو شعور التضاؤل — شعور بالتساؤل والدهشة «ولبث عبد الرحيم زمناً لا يدري كيف يصدق ما طالعت عيناه... ولا كيف يفيق من الدهشة والحيرة اللتين استولتا على عقله ومضى يتساءل تساؤل الحيران هل حقاً أن ذلك الشاب الذي رآه منتصباً كالطود على منصة الخطابة عليل سقيم؟ وهل حقاً أن مرضين وبيلين يهددان شبابه الغض بالذبول والفناء؟ وهل حقاً انه مضطر إلى الزهد الابدي في أطايب الطعام والشراب ليدفع عن نفسه غائلة الهلاك والاضمحلال؟ ولمن خلق نعيم الدنيا إذن ما دام يعز على الفقير ويؤذي الغني القادر؟... أيكون وهو الضعيف المتهالك الذي لا يستطيع أن يتقي شراً أو يدفع بلية أصح منه بدناً وأكمل عافية وأهنأ حياة»(٢).

وانفرج الخيط الثاني عن الثالث والرابع حيث كان قد نشأ عن تشابكهما

(١) السابق ص ٧٥.
(٢) السابق ص ٧٥.

«ادراك عبد الرحيم بعد المسافة بين طبقتيهما وثورته على تغايرهما «لينشط شعور جديد هو «الرثاء والرحمة» «يا عجباً فما فائدة المال ؟ كيف لا يقي صاحبه شر المرض والمخاوف. .؟ وكيف لا يشفيه إذا أصابه سوء ؟. . . كيف ينسل حزن من أحزان الدنيا الى بيت تعمر خزائنه الذهب والفضة ؟. . . . »

«. . على أن ذلك جميعه بدا لناظريه تافهاً إلى جانب العجيبة الأخرى التي يدل عليها الخطاب الثاني وتساءل في تهيب وخوف وعدم تصديق: ترى هل يفرق شقاق بين قَلْبي الوجيه الثري والغادة الحسناء التي رآها تخطر الى جانبه كملاك كريم. . .».

«. . يا له من تساؤل سخيف بعيد عن التصور، ومع ذلك ما الذي يدل عليه خطاب الأم الثاني ؟. . . رباه. . أي شيطان ماكر استطاع أن يسعى بالفساد بين هذين المخلوقين الجميلين ؟. . . أيطمع البك في امرأة تفوق زوجه حسناً وجمالاً ؟. . أم تتوهم الزوجة أنه يوجد بين الرجال من يفوق زوجها شباباً وثراء ومكانة ؟. . . فما الذي عكر صفو حياتهما وجعل البك يجأر بالشكوى ويصارح أمه بأن التوفيق أصبح مستحيلاً ؟. ما الذي جعل البك المجنون يتمنى الفقر الذي لا يفقه معناه ويزهد في ماله وجاهه ؟. . . »

«. . . واشتدت به الحيرة وغلبه القهر ومضى يضرب أخماساً لأسداس: ترى أيهما المسئول عن هذا الشقاء الزوج أم الزوجة ؟. . . أليس الظاهر من شكوى البك أن الزوجة هي المتجنية عليه ؟. . . فهل جُنّت هذه الشابة الحسناء فهي لا تبصر ولا تعقل ؟ كيف لا تحب هذا الشاب الكامل ؟ واذا لم تحب محمد بك المنياوي فمن عسى أن تحب من الرجال ؟. وبدت له هذه الأسئلة التي يراها المجربون غاية في التفاهة والابتذال — ألغازاً مستعصية على كل حل، وعجائب خارقة تعدل المعجزات، وتوّهم عقله المريض الذي أنهكه الحرمان أن هذه الحقائق دليل

على الانتقام الإلهي من الأغنياء فالدنيا تعطيهم مالاً وجاهاً والله يسومهم سوء العذاب والمرض، ولكن لماذا لم يعف الفقراء من ضريبة الشقاء والعذاب ؟

. . . ومهما يكن من الأمر فان عبد الرحيم لم يشعر نحو غريمه بشيء من الرحمة أو الرثاء، وعلى العكس من هذا وجد في شقائه شفاء لحقده وسخيمته وعزاء عن حرمانه وقهره. . .»[1].

وكما نرى نجد أنفسنا -أمام «مصادفة أو مفارقة» تمت في إطار موازنة هادئة بين حياة عبد الرحيم، وحياة المنياوي انتهت بأن يشعر الأول «بالرثاء» تجاه الثاني. وهذا الشعور يمثل نقطة كان ينبغي أن تتوقف عندها القصة، ولكن المؤلف، شاء أن يدعونا إلى الانتظار والصبر — كما صنع في القصة السابقة — لكي يوقفنا على «إضافة» واسعة ميعت عنصر «التأثير» الذي حققته نهاية الحدث، لقد تمثلت هذه الاضافة في نواح ثلاث: الأولى عندما نقرأ: «ومهما يكن من الأمر فإن عبد الرحيم لم يشعر نحو غريمه بشيء من الرحمة أو الرثاء. . . وعلى العكس من هذا وجد في شقائه شفاء لحقده، وسخيته، وعزاء عن حرمانه وقهره»[2]. فالنص يشير إلى إحساس عبد الرحيم «بالشماتة» في المنياوي، والارتياح لما حل به. وهذا يعني أن ثمة تعارضاً أو تناقضاً قد تم الآن بين إحساسين - «الرثاء ، والشماتة» وأن الإحساس الأخير يناهض الأول، ويلغيه بالضرورة، أو أن الأول لا يسمح بورود الأخير. إذ لا يمكن الجمع بين أثرين متضادين في لحظة واحدة. وهذا ما جعل الحدث بهذه الناحية مطبوعاً بالاستطراد والتزيّد. والناحية الثانية لهذه «الاضافة» تتعلق بمناقشة طويلة بين عبد الرحيم والشيخ إبراهيم دارت حول «رفض الأول لواقعه وتأكيد الشيخ على أهمية «القناعة»، «والرضا بما قسمه الله» وكيف أن من النادر الجمع بين الصحة الكاملة والثراء[3]. . . والناحية الثالثة تتصل

(١) السابق ص ٧٦.

(٢) السابق ص ٧٦

(٣) السابق ص ٧٥

باطلاعنا على انتهاء النيابة من التحقيق في جريمة الصراف المختلس، حيث تم القبض عليه، وقيام المحققين برفع الرقابة عن مراسلات المنياوي بل واخباره بما تم من إجراء المراقبة، وباطلاعنا كذلك على أثر لقاء عبد الرحيم بالمنياوي بك وهو خارج من دار النيابة حيث تساءل مختتمًا القصة عن: حقيقة اليد التي تلعب بالناس على هذا الوجه المزري؟ من الذي يحمل تبعة هذا السخف والحزن؟ الدنيا كما ظن هو؟ أم الانسان نفسه كما ظن الشيخ ابراهيم»[1].

فهذه الإضافة الواسعة التي ساقها المؤلف بعد «التأثير» الذي تحقق وهو الشعور «بالرثاء»، ليست إلّا استطراداً، أو تزيداً لحق الحدث، حيث لم يحقق له أية فائدة. بل على العكس، فقد أضرّه. بإضافة «شعور معاكس أو مناقض»، و«تأكيد شيء» — الحوار بين الاثنين — سبق تناوله، «ومعرفة مصير اللص» وهو الذي لم يدخل طرفاً أساسياً في الحدث، وإحساس غامض لا هو رثاء ولا هو شماتة شمل عبد الرحيم. وكل ذلك قد سجل على الحدث «الاستطراد أو التزيد» الذي بدد «الأثر» الذي حظي به القارىء على نحو ما نلاحظه في قصص اخرى مثل فتاة العصر[2] — وثمن زوجة[3].

الاتجاه الثاني : « الحدث المفتعل » :

ويتضح هذا النوع من الحدث في قصص : « المرض المتبادل » — « الحظ » « عفو الملك أسركاف » — « روض الفرج ».. في قصة « المرض المتبادل» نتعرف على بداية الحدث بواسطة عناصر متوازية، تتجه الى التشابك والتعقد : «فرغ الطبيب من الكشف على الزائر الخامس في صباح ذلك اليوم. ولبث ينتظر المريض السادس، فدخلت سيدة مقنعة

---

(١) السابق ص ٧٨.
(٢) نجيب محفوظ: الرواية ع (٤٣) ص ١٠٥٥ وما بعدها.
(٣) السابق ع (٣٤) ص ٥٤٦ وما بعدها.

رشيقة القامة، وسمرت عن وجه غاب جماله البهي خلف تجعدات الألم كوردة بيضاء سما عليها عجاج الخمسين»، وقد بادرته هاتفة: «الغوث أيها الطبيب» فدنا منها وعلى وجهه ابتسامة تبعث الطمأنينة وسألها: «ما بك يا سيدتي؟ » فارتمت على مقعد بين يديه، وراحت تروي له قصة ذلك المرض الوبيل الذي فاجأها لدى الصباح، فاضطرها إلى أن تقصد إليه دون أن تتريث لحين أوبة زوجها من الوزارة. واستمع الطبيب إليها في دهشة، وحيرة وهو يحاول عبثا أن يوفق بين ما يروي له وبين هيئة السيدة المتزوجة التي تنطق بالحشمة والصون ثم أدى واجبه الدقيق بعناية، فثبت لديه ما كان منه في ريب واكفهر وجهه وهو يقول: «سيدتي. إنه لأمر مؤثر. لقد أصبت بمرض خبيث. بمرض سري فانتفضت المرأة قائمة وجحظت عيناها من الهلع والذعر... وقد ضاع ألمها المبرح في تيار الخوف الجديد. وصاحت به «مرض سري...؟ ». «نعم يا سيدتي... إني أعني ما أقول، ولكن هدئي روعك، واملكي زمام نفسك حتى لا تجر هذه الكارثة وراءها كوارث أخرى أشد إيلاما. أقلت أنك متزوجة؟» فأحنت رأسها أن نعم وهي لا تدري، فاستطرد الطبيب قائلا «وا أسفاه إن الشهوات تعمى الرجال حتى المتزوجين منهم. ومهما يكن من شيء فالواجب يحتم عليك أن تجابهي زوجك بالحقيقة. وقد كان الواجب عليه أن يصونك من عواقب مغامراته، أما وقد وقع المحظور فلا محيد من تنبيهه واصطحابه إلي وإلا ذهبت محاولة علاجك سدى». ولكن خرجت من المرأة صرخة مبحوحة وقالت بسرعة وهي تلهث: «كلا. كلا... لا يمكن أن يكون ذلك. بادر إلى علاجي ودع أمر زوجي...». «ولكن...» — «بالله لا تجادلني لا ينبغي أن يعلم زوجي من الأمر شيئا. أد واجبك وسينتهي الأمر إلى خير حال إن شاء الله» فاستولت الدهشة على الطبيب وأنعم النظر في الوجه القلق الذي طغت الآلام نفسه على آلام جوارحه، فطالع فيه الألم والرعب والإثم. يا للهول أيمكن أن يكون مالم يقع في حسبان أبدا؟

ايمكن ان تكون هي الجانية على نفسها، وربما على زوجها أيضا . ؟ وما من شك في أن الزوج مهدد بخطر عظيم إن لم يكن أدركه بالفعل فهو على وشك أن يدركه، وربما وقع في متناول الأذى أطفال أبرياء يحبون
فما العمل؟ وكيف يتأتى له أن ينقذ هذه النفوس مما يوشك أن يحيق بها من غير أن يهتك ستر هذه المرأة، الآثمة الهلعة المتألمة . . . ؟ وأحاط به التبلبل والحيرة حتى ضاق صدره فحدث نفسه . لماذا أزج بنفسي في شؤون الناس وآلامهم؟ إنى طبيب وما ينبغي لي ان اجاوز حدود مهنتي . . وبين يدى امرأة ملوثة فلأشرع في معالجتها والأمر من بعد ذلك لله — واطمأنت نفسه إلى هذا الرأى وهم بمباشرة عمله، ولكن سرعان ما عاودته أفكاره، وقسرته نفسه على مراجعة التفكير في أمر هذه الأسرة المهددة فرأى أن يتخذ طريقاً وسطا فقال: «سيدتي — ينبغي أن تعلمي أن زوجك في خطر عظيم . . وإن اخفاءك الأمر حينا لن يمنع الحقيقة من الظهور . فاختلجت عيناها كالزئبق المترجرج وقالت «كم يقتضى العلاج من الزمن . . ؟ » «أسبوعين على أقل تقدير ومع أكبر عناية» . «أواه . . انه الدمار» . — « فاصابة زوجك محتومة» . — « من الميسور أن أدعى توعك المزاج هذه الفترة وأن أباعد ما بيني وبينه حتى أبرأ» . — « فان كان قد سبق السيف العذل . . ؟» . — « أواه يا سيدي . . لا يمكن أن أنتحر مختاره . ثم إن زوجي رجل مستقيم يصعب على صكه بالحقيقة المروعة فدع الأمور تجري على مشيئة الله فلعل الله حفظه من الأذى ، وعسى أن يجعل من بعد عسر يسرا» . وساد سكون عميق مؤلم . . وكأن المرأة قد تذكرت شيئا فجأة فنظرت الى الطبيب جزعة وسألته: «سيدي . . هل يبقى هذا سرا مكتوما . . ؟ . » . «طبعا . طبعا . طبعا . اطمئني إلّي كل الاطمئنان فصدر الطبيب مقبرة للأسرار لا تنبش أبدا» . فتنهدت من قلب مقروح وقالت: إذاً فلنبدأ من الساعة . . وسأوالى الحضور الى هنا كل صباح إلا يوم الجمعة، ولأنتظر ما قدر لي . » . ولما انتهى من عمله وهمت بالخروج إستمهلها لحظة وجلس إلى مكتبه وسألها: «ما اسم

السيدة ؟» فبدا على وجهه الرعب وسأل «ولم هذا ؟» فقال يطمئنها «لا تخافي ولا تحزني إنها تقاليد متبعة انظري إلى هذا الدفتر تجديه مزدحماً بأسماء المرضى وعناوينهم لا تخشى شيئا واذكرى أني طبيب لا أكثر ولا أقل » «فقالت وهي تتنهد «حرم محمد عباس أفندي موظف بوزارة الأشغال[1]»

فهذا النص الذي يشكل جزءا من بداية الحدث ـ يعتمد على عناصر متوازية ـ كما ذكرنا ـ فالعنصر الأول هو: «إصابة امرأة ـ زوجة وأم ـ بمرض سري نتيجة اتصالها الجنسي المستمر بعدد من الرجال وقد اعترفت بذلك للطبيب المختص». والعنصر الثاني «خوفها من افتضاح أمرها»، «والثالث حرصها على حياتها وحياة أولادها واستقرار بيتها»، «والرابع» طلب الطبيب أن تحاول احضار زوجها ـ الذي ذكرت له اسمه ـ لاجراء الكشف عليه، بقصد تأمينه، ضد الاصابة ثم يرمي الكاتب بعنصر خامس يضاف إلى خيوط البداية وذلك عندما زار الطبيب زوج المرأة (فلما أن كان المساء دخل على الطبيب زائر جديد في الثلاثين مليح القسمات طويل القامة، تسم وجهه آيات الذكاء والجسارة فحيا الطبيب قائلا). . . : «أصبت يا دكتور». «بمه . . ؟» «بالذي يصاب به من يقصدونك». «وا أسفاه». ثم يطلب منه أن يملي عليه اسمه: «أرجو أن تملي على الاسم الكريم». ويجيب الرجل «محمد عباس . . . أنا جارك يا دكتور . . وان شئت أن تعرف صناعتي فأنا مهندس بوزارة الأشغال» فنعرف اذا من هذا العنصر أن الرجل مصاب بذات المرض الذي أصيبت به المرأة ـ زوجته ـ ثم يعطف الكاتب على هذا العنصر عنصرا سادسا وهو «خوف الرجل من انكشاف أمره، وتهديد سلامة الأسرة»: «إني أخشى يادكتور أن تعقب هذا المرض مأساة اليمة» فسأله «وله . . ؟» «لأني

---

(١) نجيب محفوظ همس الجنون من ص ٢٧٠ ـ ٢٧٣

زوج . . ورب أسرة». «هكذا نرى أنه ليس العزّاب فقط هم الذين يأثمون » «أتعنى أن زوجك مهددة؟» «طبيعي يا دكتور . . إن موقفي غاية في الحرج . . والذي يضاعف لي الالام أنها سيدة طيبة لا تستحق ان تجزي هذا الجزاء السيء . فما العمل . . ؟» . وعندئذ يضيف الكاتب عنصرا أخيرا عندما طلب الطبيب من الزوج أن يحاول إحضار زوجته الى العيادة: «بالحكمة تستطيع أن تصرف الأمور المعقدة الى خير العواقب. فحاول أن تصحبها إلى من غير أن تثير شكوكها [١]».

وكل هذه العناصر تمضي في تواز، ممثلة قوى الحدث أو عوامله التي تجعله قابلا للحركة، ثم لا تلبث ان تتعقد وتتشابك لتكون حينئذ في منطقة الوسط أو العقدة، وذلك حينما يندمج عنصر «الإصابة» «بخوف» المرأة من الفضيحة وبحرّصها على سلامة بيتها»، وحينما يلتقى عنصر «الحرص» بأهمية طلب الطبيب - كما أن «اصابة» الزوج تتشابك مع خوفه العام، الذي يندمج بدوره في عنصر «ضرورة اصطحاب زوجته - الطاهرة - الى الطبيب. وهذه التشابكات جميعا تولّد «معاناة» لدى الطرفين - الزوج - والزوجة - وتحدث مجابهة بينهما رغم أن كلا منهما يحسب انه المتسبب الوحيد في هذه الاصابة على نحو ما بيّن الزوج، يقول للطبيب «غادرتك ليلة الأمس وقد صدقت نيتي على دعوة زوجي إلى زيارتك كي يطمئن قلبي ولكن كنت مضطربا لا أدري كيف أبدأ باقتراح الأمر عليها، ولا علم لي إن انا اقترحته بما أبرره به [٢]. ويحدد الزوج حال الزوجة بقوله عندما حاول أن يفاتحها: (وللحال لاحظت طوارىء الهم والاضطراب تزحف عليها زحفا . .» ويقوله بعد أن طلب منها أن تصحبه انها جعلت تهز رأسها بعصبية ثم صاحب بصوت ملتو لا تكاد تميز نبراته «الرحمة . . الرحمة». ثم صرخت « محمد . . الرحمة . . الرحمة . . أن الجانية على

(١) السابق ص ٢٧٣ - ٢٧٥.
(٢) السابق ص ٢٧٦ - ٢٧٧.

نفسي وعليك. أنا أعرف أنك تعلم ذلك ولكني استحلفك بالله ألا تمسنى طلقني. ولا تمسني [1]» ــ فهذه المنطقة ــ « المعاناة » ــ التي هي نتيجة لتعقد عناصر البداية ــ ما يلبث الكاتب أن يعمل على تطويرها إلى نقطة النهاية. أى بفك تشابك تلك العناصر وتفريقها لتنشأ عن هذا الفك أو التفريق، نقطة «ينتهى بها الحدث نهاية غير دخيلة.. أي خاضعة لهدف حركة توازي العناصر وتلاقيها ثم انفراجها. فمعاناة الزوج تدفعه إلى مفاتحه زوجته فيتباعد عنصر الاصابة عن عنصر «الخوف» لينشأ تصميم منه على أن يصحبها إلى الطبيب مهما كانت النتيجة: «يجب أن تصغى إلي ــ تعالى معى إلى الطبيب لأني مصاب [2]..» ومعاناة الزوجة تسرع بها إلى الاعتراف بأنها خانت فتنفرج عناصر الإصابة عن الخوف عن الحرص ليظهر لنا قرار المرأة بطلب الطلاق جزاء ما اقترفته في حق الزوج. ويكون من نتيجة تصميم الرجل، و «اعتراف المرأة بالاثم» ــ أن يغضب الزوج وينسى أنه قد خان ــ أيضا ــ ولا يذكر إلا انه مجنى عليه (فقد ذهبت جانيا آثما فاذا بي مجنى عليه. رحت أكفر عن ذنبي فاذا بي ضحية تعسة ، ماذا يمكن أن يفعل رجل في مكاني[3] » . لقد استبعد العفو . وهوى بيمين الطلاق .

ويتضح افتعال هذه القصة في كل مرحلة من المراحل الثلاث ذلك أننا نجد المؤلف في المرحلة الأولى يجعل الزوجين ــ الخائنين ــ يقصدان طبيبا واحدا. ولو اعتبرنا الأمر مجرد «صدفة»، فكيف لهما أن يلجآ إلى طبيب عيادتـه تجاور مسكنهما ــ وهما الحريصان على عدم افتضاح أمرهما.؟. ولقد جعل المؤلف ، الزوجة وهي الحريصة - تذكر للطبيب أنها «حرم محمد عباس افندي موظف بوزارة الاشغال» حينما طلب منها

---

(١) السابق ص ٢٧٧.
(٢) السابق ص ٢٧٧.
(٣) السابق ص ٢٧٧.

أن تملي عليه اسمها ليدونه في سجل مرضاه. وكان أولى بها من واقع هذا الحرص ان تذكر اسمها هي أو أن تختلق أي اسم. كما أن قيام المؤلف بمهمة كشف الصلة بين المريضين بواسطة اثبات الزوج اسمه بالكامل على هذا النحو (محمد عباس.. وان شئت ان تعرف صناعتي فأنا (مهندس بوزارة الاشغال) ـ قد أصاب بالوهن رغبة الزوج في اخفاء الامر او سرّيته، وعدم توخي الحرص هكذا أدى الى أن يكون أساس الخوف الذي شمل الزوجين ـ مفتعلا، ومن ثم كانت «معاناة الطرفين «ساذجة» ومفتعلة في منطقة الحدث الوسطى. وقد ترتب على هذا الافتعال، افتعال «النهاية»، التي تنحصر في رصد «هياج» متطرف حدث بين الزوجين، كلٌ في مواجهة الآخر، حينما عرض الزوج على زوجته اصطحابها إلى الطبيب لأنه مصاب، فتنهار الزوجة وتعترف، وتطلب الطلاق. فهذا «الهياج» الذي أثير، غير طبيعي لتولده عن زيف وافتعال ذلك الخوف العام الذي عاني منه الاثنان. حيث لم يبد هذا الهياج مناسبا لامرأة أدمنت الخيانة حتى أصيبت، كما أنه ليس ملائما لزوج أدمن الخيانة حتى أصيب. فلو كانت خيانة كل من الزوجين للاخر قد حدثت مرة واحدة مؤسسة على الاضطرار، ومشفوعة بالندم ـ لكان الخوف ومن ثم تطرف الهياج ـ مقبولا، وطبيعيا، أما «استمرار الخيانة» على هذا النحو فيسلب من المرحلة الثانية للحدث «تبرير الخوف» ومن الثالثة «تبرير الهياج» أو معقولية التصرف، والذي يوافق هذا الاستمرار. عقد مناقشة هادئة بين الاثنين تتواءم مع «حالة التبلد» التي تلحق شخصية الخائن المتعدد الخيانة.

وفي قصة «عفو الملك أسر كاف» نتعامل مع هذا النوع من الحدث المفتعل أثناء تعاقب مراحله الثلاثة، فالمؤلف يعرض عناصر البداية متوازية حينما أوقفنا على رضا وسعادة الملك الفرعوني «أسركاف» باستقرار اخلاقيات مملكته. واخلاص من حوله من الناس «وعاش الملك بين شعبه المجيد سعيدا مطمئنا يثلج صدره ما يجد من حب رعيته له، ويسعد أيامه ولياليه ما يلقي

من اخلاص نفر من كبار رجاله يتفانون في محبته، وكانوا له نعم المولى ونعم الصديق [1]. . » ثم يطلعنا الكاتب على شك الملك في استقرار هذه الاخلاقيات وهذا الإخلاص، وذلك بسبب الصوت السماوى الذي نبهه الى زيف هذه الحقيقة التي آمن بها عندما كان يتعبد في معبد الرب «خنوم». قال له الصوت:

«لقد منحتك حكمة أيها الملك، فلماذا تطمئن الى الناس كل هذا الاطمئنان» فعجب الملك لقول الرب ودب القلق في قلبه فقال في قنوت وخشوع: «أيها الرب المعبود. . لقد خدمت شعبي بإخلاص فصدقني الحب، ووفيت لأصدقائي فحق عليهم الوفاء لي، فكيف يجوز لي ان ادع للريبة نفقا في نفسي؟ » فقال الصوت السماوى الذي يجل عن الوصف والشبيه: انظر الى الشجرة المورقة التي تملأ الجو بالأغصان وتتلفع بالخضرة اليانعة كيف يفيء الناس الى ظلّها الممدود يحتمون به من أشعة الشمس ويقطفون ثمارها الدانية، وانظر اليها اذا جرد الشتاء عليها الرياح الباردة فتساقطت أوراقها وذبلت أغصانها وتعرت كجثة بالية لم يصنها تحنيط كيف يهجرها الناس ويقطعون أغصانها ليلقوا بها في النيران[2]. . ». ثم يقدم لنا الكاتب «حزن» الملك و «تعاسته» نتيجة لذلك، أفضى بها الملك مهموما ــ إلى ابنه وولي عهده الأمير «سحوري» و «عاد الملك إلى قصره حزينا كئيبا يستعيد ما قال الرب ويتأمل في معانيه فيوسوس الشك في صدره ويرين القلق على قلبه، ومضى يستحضر ذهنه الوجوه العزيزة التي عاشرته الأعوام الطويلة في مودة وصفاء ــ لأول مرة ــ في هالات من الريبة تكشف خلف أحاديثهم الرقيقة عن أكاذيب معسولة، وتستشف وراء ابتساماتهم رياء مقيتا [3]. . »، ولقد «فطن الأمير «سحوري» إلى حالة الملك الغريبة فتبلبل

(١) نجيب محفوظ: الرواية ع (٤٥) ص ١٥٥٢.
(٢) السابق ص ١١٥٣.
(٣) السابق ص ١١٥٣.

فكره وركبه الهم وسأل أباه عما يكدر صفوه وكان الأمير يحب والده حب عبادة، وكان الملك يحب ابنه كأعز شيء في دنياه، ويثق به ثقته بنفسه فبثه حزنه وأفضى اليه بمخاوفه وروى له حديث الرب خنوم [1]. . .» ثم يقرر الملك وضع كل من حوله تحت التجربة حتى يتبين له المنافق من المخلص، واتفق على ذلك مع ابنه الامير يقول له: «أنا لا أستطيع التنكيل بالمنافقين ما لم يقم لي الدليل المحسوس على نفاقهم وقد اهتديت الى طريقة أكشف بها عن خبيئة نفوسهم. .». وتقضي خطه التجربة ان يعلن عن سفر الملك إلى بلاد «بنت» في رحلة استجمام ثم ينصّب الأمير نفسه ملكاً بعد سفر الملك بعدة أيام: «سأقوم من الغد برحلة إلى بلاد بنت، فتول أنت مهام الدولة في أثناء غيبتي، وانتظر أياما ثم أعلن نفسك ملكا على وادى النيل، وأطمع صحابتي في جاهك ومالك، وعدهم ومنهم كي يخفضوا لك جناح الذل والطاعة، ولنر ماذا يكون من شأنهم [2]. . .».

وهذه العناصر جميعا تتشابك. وتتلاحم، لتجعل الملك يسافر ـ بعد أن ودع زوجته الشابة «تاى». وكلبه الأثير زاى ـ منفذا لخطوات تجربته بينما تلبسته في بلاد بنت المقدسة حالة من «سوء الظن ومهالك الأوهام، ووحشة الغربة [3]». وهو تلاحم او تشابك أدي إلى تعقد الحدث، ثم ضموحه إلى «الانفراج» أو الحل وقد تحقق ذلك، بقرار الملك أن يعود الى بلاده، لتنشط بوضوح إجابات الملك المعلقة. ويتلاشى غموض الأسئلة المحيرة في بلوغنا نهاية حركة الحدث الأخيره، القائمة على قرار عودة الملك الى عاصمة ملكه، حيث يجابه بتنكر الجميع له. . القُواد، الوزراء، الأصدقاء. الكهّان، حتى ابنه «سحوري» الذي أمر بنفيه الى بلاد

---

(١) السابق ص ١١٥٣.
(٢) السابق ص ١١٥٣.
(٣) السابق ص ١١٥٦.

النوبة[1]، ولكنه ما لبث أن رجع بمساعدة حاكمها المتمرد على حكم فرعون ــ الابن ــ فاعتقل الجميع. غير أنه ما لبث أن عفى عنهم سعيداً راضياً، إذ قد أظهرت له التجربة «حقيقة من حوله» الذين يوجهون إخلاصهم وانتماءهم الى الموجود الكائن بالفعل. ولم يوافق الملك على رأى حاكم النوبة بأن يأمر بقتلهم، لأن جميع الناس سواء. ولن يضمن أن يحاط بخير منهم. يقول الملك لحاكم النوبة: «فقد أمسيت أسيء الظن بجميع البشر. ولست أعظم ثقة بك نفسك مني بهؤلاء [1]». وعاش الملك بقية عمره في عزلة قلبية لا يؤنس وحشتها الا كلبه «زاى» الصديق الأمين الذي لم يتنكر له مثلما فعل الجميع.

ويتضح افتعال القصة في مراحل الحدث الثلاث، حيث قد وجدنا المرحلة الأولى تعتمد على فكرة دائمة نلتقى بها في كل زمان ومكان هي: «الميل البشري الى الخديعة والغدر». على النحو الذي نبّه إليه الرب «خنوم» عندما قال «لماذا تطمئن إلى الناس كل هذا الاطمئنان؟ «وهذه الفكرة من وجهة نظر الملك ــ مقدَّسة ــ إذ هي صادرة عن ربه المعبود «خنوم»، فكان أولى بالملك أن يعامل الناس على ضوء هذه الفكرة الملازمة للبشر دون حاجة إلى اختبارها بتلك التجربة التي خاضها لأنه يعلم مسبقاً ــ لأن الفكرة للرب ــ مطابقتها لواقع الناس «بدليل» «خفة حزنه»، و «خفة أثر إنكار » معاونيه، وابنه له على نفسه وبدليل «عفوه ــ في نهاية القصة ــ عن الجميع متذكرا قول الرب الذي صور البشر ينتفعون بثمار الشجرة وظلها: «فإذا عراها الشتاء من الورق والثمار هجروها وقطعوا أغصانها وألقوا بها في النيران». فتوظيف الفكرة أولا لبداية الحدث، ثم الضغط عليها بعد ذلك. ثم الإفصاح عنها للمرة الثالثة ، قد جعل الحدث موسوماً بالافتعال «على الرغم من تماسك مراحلة، على نحو ما تجده محققاً في قصص أخرى مثل: «الحظ ــ وروض الفرج ــ ويلاحظ الافتعال في

---

(١) السابق ص ١١٥٧.

هذه القصة الأخيرة كذلك: فعبد المعز الشاب «العريشي» الساذج، في مرحلة الحدث الأولى يدفع الى طلب العلم في القاهرة، لكي يتم لقاء وهو لا يعلم طبعا ــ بوالدته العاهرة التي سبق لها أن هربت مع قصاب من منزل الزوجية منذ أن كان في المهد رضيعاً. لقد أراد له الكاتب القاهرة رغم أن أقرب المدن الى العريش هي الإسماعيلية حتى يتسنى له أن يحدث لقاء بين الثلاثة: الابن، والأم، والأب.

ومن جهة أخرى جعل الكاتب الأسطى «شلبى» الحلاق قريب الشاب يوشى بعبد المعز لدى والده «غيرة وحقدا» ليمنع الشاب من لقاء نور الحياة التي هي عشيقة للحلاق (ص ١٢٠٤[1]) رغم أن أمثال شلبي لا يعبأون في قليل أو كثير بتحول المرأة الساقطة إلى غيرهم خاصة وأن شلبى لا تربطه بالمرأة علاقة حب حقيقي (ص ١٢٠٥[2])، وأنه يدرك أن نظرة المرأة إلى الشاب لم تتعد حدود الإعجاب ــ فاستدعاء شلبى للأب ليس له ما يسوغه ولـذا كان لقـاؤه بالمرأة مفتعلاً ومتكلفاً. ويضاف إلى ذلك أن العلاقة الغامضة التي نص عليها المؤلف (ص ١٢٠٥[3]) والتي ربطت بين الأم وابنها لم يكن ثمة ما يمنعها من التطور إلى غايتها المحتومة وذلك لعهر المرأة التي تفقد ــ شأن البغيّ ــ القدرة الصحيحة على الرؤية فتغدو أسيرة النزوة والطيش، ولاندفاع الشاب الحسى الذي لم ترد أيةُ إشارة إلى براءة انـدفـاعـه ومن جهة أخرى يصد المرأة ــ الأم ــ الشاب عقب علمها بالحقيقة من ــ الأب ــ فيسافر الى العريش [4] ولكنه سرعان ما يعود بعد أن سرق والده ــ وحينها تتنكر المرأة له يقرر العودة إلى العريش نهائياً [5] ــ وقراره هذا لا يخلو من تساؤل، كيف له أن يقبل بالأمر الواقع على هذا النحو رغم أنه يملك الجرأة فقد. سرق وما تزال مشاعره غامضة .

(١،٢،٣) الرواية ع (٤١) وايضا همس الجنون ص ١٢٠ وما بعدها.

(٤) السابق : ١٤٠٦

(٥) السابق : ١٤٠٧

الاتجاه الثالث : « الحدث المتماسك » :

وفيما عدا القصص التي تناولناها بالدراسة، والتي أشرنا إليها نجد الحدث القصصي في القصص الباقية، ينحو نحو «التماسك». ولكى نحدد ذلك علينا أن ندرس كأمثلة ــ قصص «مهر الوظيفة»، همس الجنون، «بدلة الأسير» ولا نقصد من تماسك «الحدث هنا» تحركه المرحلى فقط، ذلك أن ما يعنينا هو «كيفية» هذا التحرك، القائم على نواح تطبعه بطابع التميز عن نوعى الحدث السابقين.

ففي قصة «مهر الوظيفة» يوظف الكاتب لبداية الحدث طاقة تعتبر مقدمة طبيعية وأساسا منطقياً لتصرف معين هي اهتزاز «حلم» شاب تخرج حديثاً من الحقوق لكنه قد فشل في الحصول على عمل يتناسب ودرجته العلمية؛ «كانوا أربعة فتيان، جمعتهم في البدء نشأة الصبا على ما بين القصور الشماء، والبيوت البسيطة من تفاوت، ونفرة، وآخت بينهم زمالة الدراسة الطويلة ما بين ابتدائية وثانوية وجامعية، وأغراهم بالطموح إلى المجد اجتهاد عظيم وعزم متوثب ونجاح مؤازر لم يخنهم عاماً من الأعوام حتى غدوا تملأهم الثقة، ويلهب قلوبهم الحماس وذكروا في حياتهم الدراسية العليا مثالاً لهم شرذمة من رجال مصر نشأوا على الإخاء نشأتهم وتزاملوا في الدراسة زمالتهم، ثم كان منهم الوزير الخطير، والمالي الكبير والفيلسوف الحكيم والمشروع العبقري، جعلوهم نبراساً منيراً بهداه. يهتدون، ومن قوته يستمدون وبعظمته يرجون ويأملون، ولم تقتصر أخيلتهم عن التوفيق والإبداع، فربط كل منهم نفسه بواحد من هؤلاء العظام إما لصفة ظاهرة، أو سجية غالبة، أو خلق معروف، فلما أن حصلوا على ليسانس الحقوق، ووضعوا أول قدم في طريق الحياة العملية الجديدة انتظر كل منهم نصيبه داعياً أن يجد فيه ما يحقق أحلامه، ويؤدي إلى هذه الحياة التي سعى إليها طويلاً، وبذل النفس كي يحقق مثلها الأعلى، وما كانت الوزارة لدى الزميل منهم إلا بعض أحلامه.. وفي الفترة التي أعقبت ظهور النتيجة ارتحل إثنان من الأربعة ــ

وهما الثريان — وإلى المصايف كعادتهما كل عام، وسافر واحد من الاثنين الباقيين إلى كفر الشيخ مسقط رأسه، وبقى في القاهـرة الأستاذ جودة وهو شاب بسيط الحال من أسرة فقيرة في الصيت والرجال عميدها موظف صغير بالبريد جاوز الخمسين، ولم يجاوز مرتبه خمسة عشر جنيها، ولم ين الشـاب عن السعى فحـرر عدة طلبـات استخـدام وأرسلها إلى وزارة الحقانية، وأقلام القضايا في الوزارات المختلفة، وكان طيب القلب قليل الخبرة وانتـظر على شيء من الأمل والاستبشار. و «فات» يوم ويومان وأسبوع وأسبوعان وشهر وشهران، ولم يلق رداً أو يرى في الأفق بشيراً من الأمل فراجع نفسه في تفاؤله وتلفت يمنة ويسرة فلم يجد من يهتم لشأنه سوى أبيه العجوز الضعيف الذي لا يملك له ضـرًّا ولا نفعاً[1]. . . »

فهـذه البداية القصصية توضح لنا نشأة أمل طموح ونموه في قلب شاب، أراد أن يكون له مكانه الملائم في المجتمع. وهو أمل لم يولد فجأة لينتهي فجأة، لأنه مستمد من «مناخ» دراسي، و «تراث» ثقافي، وتاريخي[2]، ولـذلـك لم يكن كافياً مجابهته بفورية عدم تحقق أولى خطوات الأمل الطموح، بل لا بد وأن يعمق شعوره بدعم خارجي يجعـل «أمله» الطموح قابلاً للانهيار قبولاً طبيعياً: (وعلى غير انتظار زاره صديقه رشدى، ففرح به أيما فرح، وكان في أشد الحاجة إلى من يبادله الرأى ويبثه الشكوى، ويتقبل منه العزاء، فبادره سائلا «أراجع أنت من كفر الشيخ» — فرد عليه الشاب وهو يتنهد «أي كفر الشيخ يارجل، لقد كنت تلك الشهور التي غبتها عنك كالرحالة أجوب البلدان، وأزور الرجال وأتسقط الرزق والآن ما أخبارك أنت؟» — «لا شيء مطلقا سوى أني سعيت إلى التوظف وعدت من مسعاي بالخيبة. . هل من أخبار عن صديقنا حامد وابراهيم؟» — «أخبار سعيدة والحمد لله. . . هما موظفان بالحكومة المصرية . . . » —

---

(١) نجيب محفوظ: الرسالة (٢١٤) ص ١٣١٢.

(٢) السابق ص ١٣١٢.

«مبارك حظهما . . . ولكن كيف حدث هذا . . ؟» – «كيف حدث هذا؟ أتحسب أن حامداً يشقى في طلب وظيفة وأبوه مستشار في محكمة النقض والإبرام؟، لقد كان تعيينه بالنيابة العمومية أمراً مفروغاً منه من يوم أن التحق بالكلية» – « حسن وإبراهم؟ نعم إن إبراهيم غنى ولكن أهله فلاحون وليسوا من ذوى المناصب الحكومية . . .» – «المال أبو الخوارق وابراهيم شاب جسور . . . أفتعلم ماذا صنع . . .؟ ذهب الى وكيل وزارة الخارجية وهو من بنى بلدته وطلب يد ابنته ومهرها ألف جنيه . . . ولما كانت هذه الفتاة من ذوات الأمزجة الرقيقة اللآتي لا يجوز أن يمضين شهر العسل في مصر، فعما قريب سنذهب جميعاً لتوديع صديقنا العزيز وهو في طريقه الى السفارة المصرية بروما(١) . . . .».

وتمثل هذه المحاورة بين «جودة»، و «رشدى» حصارا لذلك الأمل الطموح الذي يتعلق به جوده، غير أن رشدى مايلبث أن يزيد من الحصار بقوله: «أما أنا فقد سعيت كما سعيت، وأغلقت الأبواب في وجهي كما أغلقت في وجهك ولكنى لم أسلم للخيبة كما سلمت لها، ففي ميدان المحاماة متسع لجميع ذوى العزائم والهمم، والمحاماة ميدان تبرز فيه ملكات الرجال ومزاياهم، فلا ينبغ فيها إلا كل عبقرى جبار، وما أجدرها أن تبلغ بين ما تتمنى نفسي من المثل الأعلى (٢)» ذلك لأن «جودة» يعلم تماما أن «رشدي» يملك من الإمكانية التي لا تقربه من اليأس كما اقترب منه هو « فآل رشدي على شيء من الثراء يمكنهم من أن يؤيدوا الشاب حتى يقف على قدميه، أما هو فلا يمكن أن يطالب اباه بشيء من هذا لأنه يعلم علم اليقين أنه شيخ فقير وأنه يربى خمسة من البنات والبنين فما عسى ان يصنع (٣)؟».

ومما سبق يتضح لنا أن «بداية الحدث» قد دارت حول «أمل جودة وحلمه اللذين تعرضا لحقيقة قاسية هي أن الامل لا يحققه الإنسان بنفسه،

---

(١) السابق ص ١٣١٣ (٢) السابق ص ١٣١٣.

(٣) السابق ص ١٣١٣.

إذ لابد من أن تتوفر قوة خارجة عنه. كالثراء أو «الاتصال بكبار» الشخصيات، ومن ثم فقد: «أظلمت الدنيا في عينيه، وذوت أزاهر آماله اليانعة وبات يذكر أحلامه عن المجد والوزارة بالاستهزاء المرير والسخرية الأليمة، وداخله شعور قوى بتفاهته، وتفاهة الدنيا وأحلامها ومسراتها فعاش زمنا في ظلمة أشد حلكة من ظلام القبور[1]» وهذه الحقيقة قد انعكست على «جودة» فأيأسته من جهة، ولكنها من جهة أخرى قد جعلته مهيئا لتقبل عرض غريب، قدّمه «رشدي» له عندما زاره بعد حين. إذ بادره بقوله: «قل معي يا بشري.. لقد اهتديت الى كنز ثمين فأصبت منه حظا وأرجو أن تنال منه مثل حظى. «فنظر إليه نظرة المريض المشرف على الهلاك الى طبيبه فاستطرد «رشدى»: «لن تغرب شمس الغد حتى أكون من الموظفين... من أعضاء النيابة العمومية». — «مبارك» «أرجو أن أهنئك بدوري عما قريب.. والآن اصغ الى فإني أعلم أنك تتلهف إلى معرفة حقيقة المسألة، هو مكتب «للمعاملات المالية» في الطابق الخامس من عمارة رقم ٨٥ شارع سليمان باشا مديرة رجل في الأربعين حنكته الأيام والتجارب ففاق الفلاسفة فهما للنفوس والرجال. يعرفه جميع الماليين وكبار الموظفين لأنه يقرض النقود بأرباح هائلة. وقد غدا بحكم اتصاله بكبار رجال الدولة من زبائنه ذا نفوذ عظيم «له ظاهر يعلمه الناس جميعا وباطن يعلمه هو وهم وأمثالنا من ذوى الحاجات... هلم أدلك على قريب لي من أصدقائه المقربين، خاطِبْه في أمرك فإن رأى أن شروطك ملائمة كان واسطتك إليه، وثق يا صديقي أنه إذا كتب لسعيك لديه النجاح فإنك لا شك غداً من موظفى الحكومة الممتازين[2]».

لقد قوى هذه الحقيقة — كما رأينا — العرض الذي عرضه رشدى عليه، مما جعله الآن مهيأ للتسليم باندحار أمله المنشود. وهي نتيجة —

(١) السابق ص ١٣١٣.

(٢) السابق ص ١٣١٣.

تمثل وسط الحدث ــ وقدمتها عناصر الخط البياني لأمل جودة وطموحه. ومن ثم يبقى للحدث أن يتحرك إلى نهايته المحتومة المسببة على هذا النحو: «وفي عصر اليوم كان عند قريب الاستاذ رشدي... وقد قدمه إليه صديقه فلقى منه ترحيبا شد عزيمته وأنعش أمله قال له الرجل بعدما بسط له مسألته: «اذكر لي الوظائف التي ترغب في الالتحاق باحداها «فأجابه جودة: «النيابة العمومية.. قلم القضايا.. السفارات، أو القنصليات» ــ «أوه.. إنك تنظر إلى عمل... فما هي مؤهلاتك...؟» ــ «ليسانس الحقوق». ــ «شهادة في ذاتها مبجلة، ولكن ليس العبرة بالشهادات هل لك أقارب من ذوى المناصب؟ ــ» فضحك الشاب وقال: «لو كان لي ما سعيت اليك» ــ «حسن من يطلب ثمينا فليدفع ثمينا.. إلا أني أرجو أن تذكر أنه ما أنا إلا واسطة نزيهة. وإن مددت لك يدا فلأنك صديق رشدي، ولأنه حدثني عنك بما جعلني أقدرك وأعطف عليك.. والآن اسمح لي أن أعرض عليك الوسائل التي قد تبلغ بك إلى غايتك المقصودة، وما على جناح ان لم يصادف بعضها، أو لم يستحق احترامك، فعلي العرض وعليك الاختيار». فأحنى الشاب رأسه أن نعم، فاستطرد الرجل همسا: والنساء من أنجع الوسائل تحقيقا للغرض.. أم جميلة.. أخت شابة.. زوج ظريفة.. أرى وجهك تحتقن فيه الدماء... وتلتهمه سورة الغضب حسن فلندع هذه الوسيلة».. ويصيح الشاب «نعم.. نعم..» ويقول الوسيط: «وسيلة أخرى شريفة جداً... الزواج.. ولكنه ليس زواجا بهذه الفتاة أو تلك، وإنما هو طلب الانضواء تحت لواء اسم كبير.. أو إسرة عتيدة». فانبسطت أسارير وجه الشاب، وخفق قلبه من نشوة الامل وصاح: «هذا علّي هين» ويبادره الوسيط. «لا تتسرع فليس الأمر كما تظن.. فشهادتك لا تكفي، هذه الأسر تهمها المحافظة على المظاهر، وصون اسمها عن انتقادات الصالونات ما أمكن.. فمهر كبير يخرس الألسن ويدعم أى ادعاء وإن بعد عن الحقيقة..». فعاوده اليأس، واستشعر الخيبة مرة أخرى وقال: «فلألحق

بوظيفة وليدعوا لي فرصة حتى أقتصد من مرتبى وأفي بوعدى . . » . ويقول الـوسيط «وما الداعي لرهان غير مضمون والزبائن النافعون غيرك غير قليلين . . ؟» ويجيب جودة «إذاً هات وسيلة أخرى» و «أأسفاه إنها لا تكاد تختلف عن هذا الا في الاسم . . هي المال «ويتساءل جودة «وكم ينبغي أن أدفـع؟» فيجيب الـرجـل : «مهـر الـوظائف التي تطلب من الألف فصاعدا . . » . الألف إن والده لم يربح من الحكومة طوال عمره بها ضعف هذا المبلغ ، فكيف يأتي به في ساعة من الزمن؟ أواه . . إن اليأس ينشب فيه اظافره فيستقر في قلبه . ولكن التمعت في ذهنه فكرة فصاح : «لم لا يقرضني صاحبك المبلغ الذي يريد ويكتب علّي صكاً أسدده فيما بعد من مرتبى فيجيب الرجل «فكرة حسنة ، ولكنه رجل مرت به جميع التجارب وهو يرفض عادة أن يقرض مبالغ ضخمة لغير ذوي المراكز المالية المضمونة ولكنه قد لا يرى بأسا من كتابة صكوك وهمية كهذه بمبالغ صغيرة . . مائة جنيه أو مائتين لمن يرغب في وظيفة كتابية مثلا [1]»

وبـدلنـا هذا النص على أن التهيئـة النفسية ، التي أحـدثتها محاورة الصديقين ــ وهي تعد وسط الحدث ــ قد كانت الدافع الطبيعي الذي حدا «بجـودة» الى مقـابلة «الوسيط» و «الاستماع الى» وسائلة «الغربية المدهشة . واختياره لأقلها ثمنا ، فينتهي به الأمر الى وظيفة كتابية» . بيد أن هذا الاختيار الذي وقع عليه «جودة» أنتج حالة في قلبه ــ هي مزيج من الإحسـاس الحـاد بالتمزق والتساؤل والحيرة ، والغضب والإحباط : «وظيفة كتابية؟ . . أين هذا من المجد والوزارة ومثله الباشا العظيم؟ ولكن ما باليد حيلة وقد سدت في وجهه الطرق وأظلمت الدنيا في عينيه فينبغي أن يغض عن الآمال العالية ولو إلى حين ريثما يبحث عن كسرة الخبز أولا ومن يعلم فقد تتمخض البداية الصغيرة عن نهاية عظيمة ، فكم

(١) السابق ص ١٣١٤ . ما بين القوسين الكبيرين نص المؤلف وما بين الاقواس الصغيرة «حوار الشخصيتين» .

من الوزراء بدأوا كتبة في المحاكم المقبورة في أقاصي الصعيد. وهكذا اضطر إلى أن يحول قلبه عن محركات الدولة الكبرى إلى آلاتها الصغرى الميكانيكية التي تتحرك، ولا تدري لم تتحرك، أو كيف تتحرك [1]..».

وهذه الحالة التي تعد واحدة من جزئيات الحدث في مرحلته النهائية، قد جعلت جودة، يحنى رأسه، ويعلن لنفسه قبل غيره ــ استسلامه، وتقوض آمله وأمنيته القيادية إذ انه قد أصبح ذات يوم: «فوجد نفسه في حجرة واسعة تتزاحم فيها المكاتب الهرمة، وراءها قوم خيّل إليه ــ لجمودهم وتفاهتهم ــ أنهم قطعة من بنيانها المتهدم، المركز صغير ــ والمرتب ضئيل

ترى هل ينتظر طويلا كي يضخم هذا المرتب أو يعلو هذا المركز. واقترب برأسه من زميل له وسأله همسا: «ما موعد علاوتي المقبلة ؟» فنظر إليه الرجل دهشا ورد عليه بصوت مسموع رنان: «يحل موعد علاوتك ــ ومقدارها جنيه واحد ــ بعد أربع سنوات بصفة اسميه، تصير فعلية بعد سنة فالمدة كلها خمس سنوات..، ولفتت إجابة الرجل انتباه الحاضرين فعرفوا بداهة السؤال الذي اقتضى هذه الإجابة فلم يملكوا أنفسهم من الضحك... ومن حقهم أن يضحكوا من هذا الشاب الذي يسأل عن موعد علاوته ولما يمض عليه في العمل أسبوع، وقال له واحد منهم: «ستعلمك هذه الوظيفة أن تستهين بأمتع فترة من عمرك وهي الشباب.. فتستحث كل يوم ــ من أجل جنيه واحد ــ خمس سنوات من العمر اليانع ان تفوت وتنطوي [2]..». ويشكل هذا النص الأخير ـ جزئية الحدث النهائية التي أوصلت الحدث إلى نقطة اليأس الكامل، وهي متطورة عن استسلام جودة. وهكذا لاحظنا أن حدث هذه القصة قد خضع لتطور منطقي أو طبيعي تحدد في «اهتزاز أمل جودة الطموح» منذ البداية بسبب اللطمة التي هوت عليه من جراء الحقيقة الواقعة التي

---

(١) السابق ص ١٣١٤.

(٢) السابق ص ١٣١٤ ــ ١٣١٥.

أغلقت في وجهه الأبواب الموصلة إلى تحقيق أمله، بينما فتحت لغيره نفس الأبواب. فلقد فشل في الحصول على تلك الوظيفة القيادية لأنه لا يملك أسباب بلوغها، بينما ملكها غيره فتحققت أمانيهم وقد كان هذا «الاهتزاز للأمل الطموح» مقدمة تطورت إلى استجابة الأمل للانهيار، هذه الاستجابة التي تكونت بايحاءات «رشدي»، وبوسائل الوسيط العنيفة مما أوجد لدى الشاب الاستعداد «للاستسلام» حيث ناقش الوسيط واختار وارتضى ــ وهو الاستسلام الذي أدى بدوره الى حالة «الانهزام واليأس» التي انتهى بها الحدث.

وفي إطار هذا «التطور الفعال للحدث»، نجد المؤلف ــ قد راعى في الحدث ــ أن يكون «متوازنا». ولكن ما المقصود بالتوازن؟ هل هو التوازن «الكمي؟» هل هو «التوازن الكيفي»؟ أم ماذا؟ حينما نفحص حدث هذه القصة في منطقة بدايته نجد الكاتب قد تخلى عن «التوسع» في تحديد ملامح الحالة الاجتماعية لجودة مكتفيا بتقديمه لنا على أنه خريج جامعة حديث، يطمح إلى امتلاك المنصب القيادي الذي هيأ نفسه من أجل تحقيقه، والاقتصار على تقديم بداية الحدث على هذا النحو إنما يخضع لمبدأ «الاختيار للمهم من المعلومات» أى العناية بالاعتماد على المعلومات التي تخدم، وتدعم تلك «البداية» سواء كثرت هذه المعلومات أو قلت، إذ ليس واردا بالقطع أن تتعادل مراحل الحدث، وتتساوى من حيث الحجم أو الكم، لأن المقصود هو «مراعاة تقديم المعلومات المهمة» التي تخص نقطة ما من الحدث. ومن ثم كان تعرض الكاتب للجانب الاجتماعي لجودة سريعا ومختصرا حيث اكتفى بأنه (شاب بسيط الحال من أسرة فقيرة من الصيت والرجال عميدها موظف صغير بالبريد جاوز الخمسين ولم يجاوز مرتبه خمسة عشر جنيها [1]) لأن الهدف هو التركيز على اهتزاز طموح شاب، وتهديد أمنه وحلمه ومعنى ذلك أن على الكاتب أن يقوم

(١) السابق ص ١٣١٢.

بتطوير الحدث على أساس «معلومات مختارة» أيضا تتساوى في أهميتها مع المعلومات التي قدمت في بداية الحدث، والتي ستُقدّم في نهايته. ولذا رأينا المؤلف يسهب في عرض «وسائل بلوغ الوظائف أو مهورها» مجرّدة من الاستجابة الفورية، إذ إنَّ المقصود من عرضها على ذلك النحو الذي قرأناه منذ قليل[1]، هو إعطاؤها بعض الوقت لكي ينشط رد الفعل حيالها أي اتاحة الفرصة لجودة لكي يتخذ «قراره» الذي أسلمه الى الانهزام أو اليأس الكامل. لقد كان «القرار» – سواء بالرفض أو الاستسلام – هو الأمر المهم الذي استهدفه الكاتب والذي نشأ عنه ضرورة أن يقوم «جودة» بتعقيل معاناته، أي بالنظر إليها على ضوء ما تكشف له من تلك الحقائق التي تتصل بأية وظيفة منشودة. فعملية اختيار أو انتخاب «المعلومات المهمة» في كل خطوات الحدث. والتخلي عن المعلومات الاقل أهمية، هي التي تطبع الحدث القصصي في هذه القصة وغيرها – بطابع «التوازن»، الذي هو بالطبع التوازن الكيفي «لا الكمى» كما أوضحنا.

وعلى هذا النحو من «التطور والتوازن» يمضى الحدث القصصي المغاير للحدث المستطرد، والحدث المفتعل – على نحو ما تقرره بقية القصص. ففي قصة «بذلة الأسير» نلاحظ هذا «التطور»، وهذا «التوازن» في تقديم الحدث فلقد عني الكاتب بمبدأ التطوير المنطقي وهو يعرض خطته المرحلية، إذا يقدم لنا شاباً مغموراً «يمتهن بيع السجائر على رصيف محطة «الزقازيق». ينتظر توقف القطارات الغادية والرائحة ليبيع للركاب سجائره. ولكن الشاب – جحشة – كان ساخطا سخطا شديدا، يظهره لنا قول الكاتب: « ولعل جحشه لو سئل عن مهنته للعنها شر لعنة، لانه كغالبية الناس برم بحياته، ساخط على حظه ولعله لو ملك حرية الاختيار لآثر أن يكون سائق سيارة أحد الاغنياء فيرتدى لباس الأفندية ويأكل من طعام البك، ويرافقه الى الأماكن المختارة في الصيف والشتاء

(١) انظر ص ١٠٧، ١٠٨ من هذا البحث.

مؤثرا من أعمال الكفاح في سبيل القوت ما هو أدنى الى التسلية والملهاة [١]. . ». فتبرم جحشه، أو سخطه راجع إلى «فقره» و «عجزه» عن أن يمارس عملا يحقق استقرارا ماديا معقولا لحياته، فلجأ إلى بيع السجائر على رصيف المحطة لركاب القطارات المقبلة والمدبرة. ولقد أذكى إيثاره لهذا العمل الذي يراه قليل الشأن بالنسبة لتطلعه الى ذلك الاستقرار المادي المعقول أذكاه سخط خاص ناشيء عن قلقه في حب «نبويه» التي ينافسه في حبها «الغر» ويثير غيرته « على انه كان له أسبابه الخاصة ودواعيه الخفية لإيثار هذا العمل وتمنيه من يوم أن رأى «الغر» ــ سائق أحد الأعيان ــ يتعرض للفتاة «نبوية» خادم المأمور في الطريق ويغازلها بجسارة وثقة بل سمعه مرة يقول لها وهو يفرك يديه حبورا: « سآتي قريبا ومعى الخاتم» ورأى الفتاة تبسم في دلال وترفع طرف الملاءة عن رأسها كأنها تسويها، والحقيقة أنها أرادت أن تبدي عن شعرها الفاحم المدهون بالزيت. . رأى ذلك فالتهب قلبه وأحس بالغيرة تنهشه نهشا موجعا، وكان به من عينيها السوداوين أوجاع وأمراض. وكان يتبعها عن كثب ويقطع عليها السبيل في الذهاب والإياب حتى إذا خلا بها في عطفة أعاد على أذنيها ما قال لها «الغر» «سآتي قريبا ومعي الخاتم»، ولكنها لوت عنه رأسها وقطبت جبينها وقالت باحتقار: «هات لك قبقاب أحسن». فنظر الى قدميه الغليظتين كأنهما بطنا بخفي جمل، وجلبابه القذر، وطاقيته المعفّرة وقال: «هذا سبب شقائي وأفول نجمي « ونفس على «الغر» عمله وتمناه [٢]. . ».ويبين لنا هذا النص سببا آخر لامتهانه لعمله وهو الحب القلق، بل العاجز المصحوب بداعي الغيرة. فكل من الفقر، والغيرة قد جعلاه يتشبث بهذا العمل الهين رغم كراهيته له، ومن ثم فقد أخذ يقطع الدقائق في انتظار القطار القادم حاملا صندوق سجائره. وهذا «التشبث» المسبب الذي يمثل منطقة البداية ــ قد أوقع «جحشة» في مأزق قاتل

---

(١) همس الجنون ص ١٦٢.

(٢) السابق ص ١٦٢ ــ ١٦٣.

مستمد من تلك البداية، ذلك لأن ركاب القطار الذي وصل إلى رصيف المحطة وتوقف أمام «جحشه» ـ كانوا يختلفون عن ركاب القطارات الأخرى. كانوا من نوع غريب. فالقطار يقل أسرى الحرب الإيطاليين الذين يساقون إلى المعتقلات بعد أن وقعوا في أيدي القوات الانجليزية وهرع «جحشه» إلى العربات المتراصة، فرأى ـ لدهشته ـ على الأبواب حراسا مسلحين ووجوها غريبة تطل من النوافذ بأعين ذاهلة منكسرة، وتساءل الخلق فقيل لهم بأن هؤلاء أسرى الايطاليين الذين تساقطوا بين أيدي عدوهم بغير حساب، وأنهم يساقون الآن الى المعتقلات [1]».

وكان بوسع «جحشة» أن يتجنب الاقتراب من هذا القطار، ويبقى في مكانه بصندوقه ينتظر غيره حيث «قد أدركته الكآبة .لأنه أيقن أن تلك الوجوه الشاحبة الغارقة في البؤس والفقر لن يكون في وسعها إشباع نهمها من سجائره [2]. . .» ولكن ضغط «التقاء وتشابك الفقر والغيرة» قد جعله يرى في الركاب الأسرى ما يحقق جزءا من طموحه وبعضا من أمله، وذلك في إطار «مساومة» جرت بينه وبين عدد من الأسرى، إستخدمت فيها لغة من جانبهم غامضة ولكنه قد فهم ما أرادوا، كما استخدمت في هذه المساومة إشارت وإيماءات من جانبه ولكنهم قد فهموا مقصده، تبدأ المساومة بينه وبين بعض الأسرى عندما صاح به أحدهم بالعربية بلهجة افرنجية يطلب سجائر، ولأنه لم يكن يملك النقود التي أشار إليها «جحشه» بفرْك سبابته بابهامه ـ فقد خلع جاكتته» «بهدؤ وقال له وهو يلوح بها «هذه نقودي» فاقترب منه «جحشه وأظهر علبة سجائر واحدة» ولكن الجندي طلب اكثر: «علبة واحدة بجاكتة؟ هات عشرا «فتراجع جحشه وناور فهبط العدد الى تسع ثم إلى ثمان . . . ثم الى اثنين [3]، فقبل «جحشة» الاستبدال،

---

(١) همس الجنون ص ١٦٣.

(٢) السابق ص ١٦٣.

(٣) السابق ص ١٦٣ ـ ١٦٤.

فأخذ الجاكتة وأعطى الجندي العلبتين: «وتفرس الجاكتة بعين جذلة راضية وقد لاحت على شفتيه ابتسامة ظفر ووضع الصندوق على المقعد وارتدى الجاكتة وزررها فبدت فضفاضة ولكنه لم يعن بذلك وتاه عجبا، وسرورا واسترد صندوقه. وأخذ يقطع الإفريز فخورا طروبا[١]» انتهت المساومة على هذا النحو بحصول «جحشة» على الجاكتة وهو يذكر «لباس الأفندية» الذي يرتديه غريمة «الغر» ويذكر «نبوية» كذلك « وارتسمت لعينيه صورة نبوية في ملاءتها اللف فقال متمتما لو تراني الآن. نعم لن تتجافاني بعد اليوم ولن تلوى وجهها عنى احتقارا ولن يجد «الغر» ما يفخر به على[٢]. . » لقد وضح إذاً الدافع الذي كان وراء مساومة جحشة للأسير وهو رغبته في أن يحاكى الأفندية ليكون جديرا بحب «نبويه» واهتمامها، وليقطع على منافسه «الغر» الطريق إليها، ولكن الكاتب مالبث أن دفع الحدث دفعة أخرى إلى «التأزم» وذلك باجراء «مساومة» ثانية تتفق وغيره «جحشة» من غريمه: « ولكنه ذكر أن الغر يرتدي بذلة كاملة لا جاكتة مفردة فكيف السبيل الى البنطلون[٣]؟» لقد انطلق بعد أن «فكر مليا» يتحرك وينادى بجرأة «سجائر . . سجائر، العلبة بمنطلون لمن ليس معه نقود. العلبة بمنطلون. وأعاد نداءه مثنى وثلاثا، وخشى ان يغيب عن الأفهام مقصده فمضى يومىء إلى الجاكتة التي يرتديها ويلوح بعلبة سجائر. وأحدثت إيماءته الاثر المرجو[٤]. . » لقد تم التبادل و «جحشة» يكاد يطير من الفرح. وتقهقر إلى مكانه الأول وأخذ يرتدي البنطلون، وانتهى في أقل من دقيقة فصار جنديا إيطاليا كاملا[٥]. . » ثم يصل الكاتب بالتطور الى ذروته عندما جعل جحشه يتساءل: «ترى هل ينقصه

---

(١) السابق ص ١٦٤.
(٢) السابق ص ١٦٤.
(٣) السابق ص ١٦٤.
(٤) السابق ص ١٦٥.
(٥) السابق ص ١٦٥.

شيء؟ . المؤسف حقا أن هؤلاء الأسرى لا يغطون رؤوسهم بالطرابيش . ولكنهم يضعون أقدامهم في أحذية . ولا غنى عن حذاء ليتساوى «بالغر» الذي يكرب حياته [1]» . ومن نقطة الذروة هذه أخذ الحدث في التحرك إلى نهايته تحركا محتوما ومنطقيا ــ فلقد «حمل» جحشة» صندوقه وهرع إلى القطار وهو يصرخ : سجائر . العلبة بحذاء . . العلبة بحذاء . واستعان على التفاهم بالاشارة كما فعل في المرة الأولى [2]» . إن «جحشة» لكي يكون جديرا بمنافسة غريمه ، لا بد من أن تكتمل هيئته . لا بد من الحذاء لقد قالت نبوية باحتقار «هات لك قبقاب أحسن [3]» . إنه لا ينسى ذلك فلا بد إذا من العمل ، والحركة . إن الأمل يوشك أن يتحول إلى حقيقة وواقع . إنه يتحرك ، وينادى وهو بلباس شبه كامل لأسير إيطالي . وكان لا بد لهذه الحركة التي بدأها من أن تصل الى نهايتها . إنها تتجه إلى النهاية بالفعل لكن لغير صالحه . لكنها بالقطع ناشئة عن حركة جحشة وتصرفه ، ذلك لأنه «قبل أن يظفر بزبون جديد آذنت صفارة القطار بالمسيرة ، فتمخضت عن موجة نشاط شملت الحراس جميعا . وكانت سحائب الظلام تغشى جوانب المحطة . وطائر الليل يحلق في الفضاء فتوقف جحشه وفي نفسه لوعة وفي عينيه نظرة حسد وغيظ ولما أخذ القطار يتحرك لمحه حارس في عربة أمامية فبدا على وجهه الغضب وصاح به بالإنجليزية ، ثم بالإيطالية : «اصعد بسرعة . أيها الأسير فلم يفهم «جحشة» ما يقول وأراد أن ينفس عن صدره فجعل يقلده في حركاته مستهزئا مطمئنا إلى بعده عن متناول يده فصاح به الحارس مرة أخرى ، والقطار يبتعد رويدا رويدا : اصعد إني أحذرك اصعد فزم جحشة شفتيه احتقارا وولاه ظهره وهمَّ بالمسيرة ، فكور الحارس قبضة يسراه مهددا وصوب بندقيته نحو الشاب الغافل . . . وأطلق النار ، ودوى عزيف

---

(١) السابق ص ١٦٥ .
(٢) السابق ص ١٦٢ .
(٣) السابق ص ١٦٦ .

الرصاصة يصم الآذان وأعقبتها صرخة ألم وفزع، وتصلب جسم «جحشة» في مكانه، فسقط الصندوق من يده، وتناثرت علب السجائر والكبريت ثم انقب على وجهه جثة هامدة [1]». فلقد أدت حركة «جحشة» وتصرفه بالحدث إلى نهايته المحتومة، تلك النهاية التي اختتم بها الحدث بمقتل «جحشة» على رصيف المحطة وهو يجهل سبب إطلاق الرصاص عليه.

لعلنا لاحظنا أن حركة حدث هذه القصة أيضاً، قد تطورت تطوراً منطقيا ومحسوباً. إذ إن الفقر و «العجز» و «الحب» و «الغيرة» قد أوجدت في قلب جحشة المطحون، حالة من السخط العام، كانت سببا في أن يمارس عملا هينا، اضطراريا. أدخله إلى منطقة «المأزق أو التأزم»، وعناصر هذه المنطقة: إصراره على بيع سجائره للأسرى، رغم افصاح وجوههم له عن افتقادهم للثمن ــ مساومته على ملابسهم لتحقيق أمنية ــ حركته الأخيرة ــ واستفزازه لحارس الأسرى هذه العناصر قد دفعت بالحدث إلى نهايته وهي مقتل «جحشة» المأساوي على رصيف المحطة.

وكما رأينا في حدث القصة السابقة من حيث «توازنه الكيفي ــ» نجد الحدث في «بذلة الأسير» مطبوعا بنفس التوازن. ونعني به اعتماد الحدث على مبدأ «الاختيار» للمعلومات المهمة في كل نقطة من نقاط الحدث واستبعاد المعلومات الأقل أهمية: فالقصة تقدم لنا شخصية مطحونة بالفقر والعوز تمثل فئة كبيرة من الناس، تحاول هذه الشخصية ــ أثناء الحرب ــ أن تثرى من أى طريق وبأية وسيلة لتحقق آملها في الاستقرار والحب وهذه حقيقة ملموسة ولذلك فقد تجنب الكاتب تناول خلفية الفقر والعجز بشكل موسع، إذ هي معلومة بالضرورة واكتفى بتسجيل قوله عن جحشه الذي يرمز إلى الجماعات المغمورة أنه «كغالبية الناس برم بحياته ساخط على حظه [2]...» ليتيح للحدث في مرحلة البداية أن يسرع إلى مركزه،

---

(١) السابق ص ١٦٢.

(٢) السابق ص ١٦٢.

أو نقطة التأزم، لأن الهدف هو تقديم صورة مأساوية لبساطة التصرف وسذاجة السلوك، ولا يفيد كثيرا ــ بل قد يضر ــ الوقوف عند تفصيلات الفقر والفاقة، كما أن ما أورده الكاتب من معلومات قليلة عن «الحب والغيرة» كان كافيا لخدمة ذلك الهدف المأساوي حيث تتجه هذه المعلومات القليلة لإظهاره، كما أن المعلومات المعروفة أو الواردة على ذهن «جحشة» أثناء عملية المساومة بينه وبين الجنود الأسرى كانت بالقدر الذي يسمح بتحريك الحدث، نحو غايته، ويحدد في نفس الوقت ملامح الصوره المأساوية، وإذا كان قد استرسل فيما يختص «بنبوية والغر» لمالت تلك النقطة إلى التطويل، مما يسلب بالتالي من حركة الحدث النهائية «تركيزها» على تصرف «جحشة» الساذج والمأساوي في نفس الوقت. وفي مقابل التخلي عن هذا التطويل المخل، عنى الكاتب بتوظيف، «الجو» الذي قتل فيه «جحشة» وهو جو قاتم يلائم جزئيات اللحظة المأساوية (وكانت سحائب الظلام تغشى جوانب المحطة، وطائر الليل يحلق في الفضاء[1] كما أن تحديد عملية قتل جحشة على هذا النحو (فكور الحارس قبضة يسراه مهددا وصوب بندقيته نحو الشاب الغافل.. وأطلق النار ودوى عزيف الرصاصة يصم الآذان، وأعقبتها صرخة ألم وفزع، وتصلب جسم «جحشة» في مكانه فسقط الصندوق من يده، وتناثرت على السجائر والكبريت ثم انقلب على وجهه جثة هامدة» ــ نقول إن تحديد عملية القتل على نحو تبدو فيه خالية من أي تعليق أو إضافة، يتفق تماما مع فنية «النهاية المفتوحة» التي تتطلب من القارىء استكمالها بالمشاعر بدلا من كلمات الكاتب، أي انهائها بمشاركة القارىء الوجدانية الأمر الذي ينجيها من «المباشرة، والتقريرية»، وهكذا يمكن القول إنّ «توازن» حدث هذه القصة ــ كما هو الشأن في أحداث باقى القصص التي لاحظتها النظرات الشاملة واصفة اياها «بالتوازن الكيفي» يمكن القول إن توازنه

(١) السابق ص ١٦٦.

راجع إلى اعتماده على مبدأ الاختيار» ــ أى اختيار «المهم» واستبعاد الأقل اهمية «وليس على مبدأ التوازن الكمي» الذي يجعل مراحل الحدث مشكلة من معلومات مجرد معلومات بغض النظر عن أهميتها، أو جدواها. وكل من «التوازن الكيفي» والترابط الفعال على ضوء دراسة «مهر الوظيفة ــ وبذلة الاسير» كما قدمنا يشكل لنا «الحدث المتماسك».

ثانيا: بناء الشخصية:

في الفصل الأول من الباب السابق وفي موطن التعرض للشخصية ذكرنا أن الشخصية في القصص الأولى (٢٠ قصة) تتصف بصفتين: فهى في القصص الست الأولى «شخصية مسطحة».

وقد أوضحنا سبب ذلك[١]، وهي في بقية القصص تقع في منزلة بين السطحية والعمق وصفناها «بالشخصية المتعثرة» وأوضحنا أيضاً سبب ذلك[٢] وإذا كنا قد عزونا هذين الوصفين إلى كيفية تقديم الحدث، فإننا في قصص هذه المرحلة ــ الوسطى ــ نجد أن من الضروري أيضا، تحديد نوع الشخصية على ضوء دراستنا للحدث، وذلك أن الحدث الفني بشكل عام ليس إلا نتيجة شخصية تبدأه وتطوره وتنهيه.

وبغض النظر عن وجود ثلاث اتجاهات متميزة للحدث الفني هنا كما ذكرنا، فإن الذي وجدناه في كل اتجاه هو «مرحلية الحدث» واتسامه بسمة النمو الطبيعي أو التطور المنطقي الذي حُكم بالمعالجة المتأنية، وبالوفاء لكل نقطة أو عنصر وما علينا إلا أن نرجع إلى النصوص التي أثبتناها منذ قليل في كل اتجاه من إتجاهات الحدث ــ لنتبين إنعكاس هذه النواحي في الحدث على الشخصية حتى ليمكننا أن نصفها بوصف «الشخصية العميقة»:

---

(١) انظر ص ٢١ من هذا البحث.

(٢) انظر ص ٦٩ من هذا البحث.

Round character

ولكن ثمة مجموعة من السمات البارزة في شخصيات هذه المرحلة تقتضي منا أن نتناولها بالتفصيل ولا يمكن الاكتفاء بمجرد الاشارة إليها، إذ هي توضح من جهة أخرى — غير إمكانية «النمو أو التطور» لماذا تعد تلك الشخصيات عميقة؟. وهذه السمات البارزة هي: «دلالة تبنى الشخصية للحدث» - و «التشويق» - «والتوتر» وهي سمات تعطينا فكرة نطمح أن تكون متكاملة عن الشخصية الفنية في أعمال هذه المرحلة.

(١) **دلالة تبنّى الشخصية للحدث**: إن توضيح هذه السمة ليس بحثا في ضرورة ارتباط الشخصية بالحدث — فهذا أمر بدهي في القصة الفنية — بقدر ما هو بحث في دلالة هذا الارتباط، أو هذا التبني: ما قيمته أو ما دوره؟ أو ما أثره؟. ونبادر فنقول إن هذا الارتباط طريق الى التعرف على حقيقة الشخصية. طبيعتها. قيمة التصرف الناشيء عنها. دلالة سلوكها. المعنى المستفاد من ملاحظة الحركة الصادرة عنها. ولكي يكون البحث في هذه السمة متكاملا علينا أن ندرسها من خلال اتجاهات الحدث الثلاثة: أى الحدث المستطرد. والحدث المفتعل، والحدث المتماسك ذلك أن قصص كل اتجاه. تنطوي عليها على النحو التالي:

فالشخصية في قصة «ثمن زوجة» وهي تنتمي إلى الاتجاه المستطرد — الشخصية حاضرة معنا منذ بداية الحدث، أي منذ اللحظة التي جلس فيها «حمدي» تحت يدي الحلاق ينعم بمشاعرة اللذيذة. مشاعر «الغبطة كما ينبغي لشاب مثله في أسبوعه الثالث من شهر العسل...»[١]. ويتقدم الحدث خطوة حينما يدرك «حمدى» أن الحلاق: «لم يكن كعادته ذلك اليوم.. رآه واجما والعهديه ضحوكا. ووجده صامتا والعادة أن يكون ثرثارا لا يسكن له لسان ...»[٢] ويتقدم «حمدي» بالحدث خطوة ثانية

---

(١) نجيب محفوظ: الرواية ع (٣٤) ص ٥٤٦.

(٢) السابق ص ٥٤٦.

عندما سأل الحلاق وألح في السؤال حتى اعترف له بما يقلقه، ويعذبه فقد رأى شابا يتردد على العمارة التي يسكن فيها «حمدي». وهذا الشاب يلاحظ «حمدي» حتى اذا غاب عن بصره دلف إلى الباب صباح كل يوم [1]. إن «حمدي» هو الذي يتقدم بالحدث ـ باعتباره شخصية مركزية، فهو الذي يتبنى تحريكه وتوجيهه. ونحن نتعرف على طبيعة شخصية حمدي أثناء تحريكه للحدث على النحو الذي قلنا. فهو «سعيد» بزواجه من ابنة رئيسه في العمل. وهو من النوع الذي «يكترث» بالآخرين. إذ يلح على الحلاق، أن يخبره عن سبب وجومه وقد كان بمقدوره ألا يفعل فهو في «شهر عسل». كما أن حمدي «يتمالك» نفسه وهو يستمع إلى «الخبر الرهيب» فلا يتهور أو يثور، فيحاور الحلاق: «ألم تره خارجا من العمارة؟»، ـ «رأيته مرات وقد لبث في الداخل ساعتين أو يزيد»، ـ «ما شكله؟» ـ «هو شاب في مقتبل العمر، حسن الهندام، مخنث الهيئة، لولا تسكعه في الصباح لقلت إنه طالب..» ـ، «هل حضر هذا الصباح كعادته؟» ـ «نعم يا سيدي». «ألا ينقطع عن الحضور أحيانا؟»، ـ «يوم الجمعة»، ـ «اني أشكر لك مروءتك، وأرجو أن تفتح عينيك حتى أعود إليك صباح الغد ـ» [2]. فالحوار يؤكد لنا التماسك النفسي الذي يتمتع به «حمدي». لكننا ما نلبث أن تتحرك معه حينما آثر أن يبتعد عن البيت، ليفكر في الأمر. وحينئذ نشاهده يناقش الأمر بمجموعة من التساؤلات يبدؤها «باستنكار عام» «خيانة زوجية في شهر العسل! لا شك أنها أول خيانة من نوعها. كيف يستطيع أن يصدق هذا؟...[3]» وينهي هذه التساؤلات بالشك في زوجته. وهو أمر طبيعي خاصة إذا توفر له ولنا ما يدعم هذا الشك، لقد عاد بالذهن إلى الوراء قبل الزواج. ثم عقبة: «كانت على أيام الخطوبة كأنها تلقى جدا لا خطيبا. وكانت تقنع

---

(١) السابق ص ٥٤٧.
(٢) السابق ص ٥٤٧.
(٣) السابق ص ٥٤٨.

بالإجابات الضرورية فتلفظها في اختصار ساسة الانجليز[١]» وبعد الزواج لم تتغير: « لا تزال محافظة على رزانتها وتحفظها أو برودها . . »[٢]وهكذا يمضي «الحـدث» بواسطة الشخصية. المركزية خطوة، خطوة. وفي كل

خطوة يظهر تصرف يعرفنا بطبيعتها وهويتها. . . فنتيجة لهذا الشك المبرر. يقرر حمدي مراقبة زوجته حتى يضبطها متلبسة في أحضان «العشيق»، وبـدلا من أن ينتهي الحـدث النهاية المتوقعة، وهي إما انزال العقاب بالعشيقين أيا كانت درجته، أو الخلاص من الزوجة ــ بدلا من ذلك يصرف «حمـدي» العشيق في هدوء يعد أن يطلب منه «ريالا» لقاء ما حصل عليه من متعة، ويطلب من زوجته ان ترتدي ثيابها». والحدث في هذه النقطة يبين لنا بوضوح مقدار ما تتميز به هذه الشخصية من تماسك وضبط نفس: «كيف استطاع أن يسيطر على عواطفه؟ كيف أمكن أن تطيعه أعصابه؟ تلك الطاعة العمياء؟ هذا سر من أسرار الطبيعة يعجز عن ايضاحه البيان. . . »[٣].

ولقـد واصلت الشخصية دفـع الحدث وتحريكه من نقطة «اكتشاف الخيانة» إلى نقطة أخيرة هي «قيام حمدي بدفع زوجته الى الانتحار وذلك عندما دعا أسرته، وأسرة الزوجة إلى مأدبة غداء، جرت قبل أن يتناولوا الطعام أحاديث متشعبة، انتهت بابراز «حمدي» لريال «العشيق وعرضه أمام الزوجة على الحاضرين إذ أن لهذا «الريال» قصة عجيبة تستطيع الزوجة ــ كما قال ــ أن تتولى حكايتها أفضل منه: «ان «شوشو» تعرف قصة هذا الريال خيرا منى وسأتنازل لها عن حق روايتها. هيا يا «شوشو» قصى عليهم القصة العجيبة وهي حقيقة تفتح شهوتهم للطعام»[٤] لقد توجهت

---

(١) السابق ص ٥٤٨.
(٢) السابق ص ٥٤٨.
(٣) السابق ص ٥٥١.
(٤) السابق ص ٥٥٢.

إليهـا الأنـظار، وطـالبت أصـواتهم أن تحكى لهم. ولكنها قامت وسط احتجاجاتهم واختفت لتلقى بنفسها من شرفة المنزل (١). وانتهاء الحدث على هذا النحو، يضاعف فهمنا للشخصية. فلم تكن سيطرة «حمدي» على أعصـابه عندما ضبط زوجته إلا طريقا لتنفيذه خطة للقضاء على زوجته في هدوء ومن غير ضجة، وتأكيدا في نفس الوقت لقوة إرادته، وصلابة شخصيته.

ونجد كذلك ارتباطاً مماثلا بين الشخصية والحدث في قصة «الزيف» وغيرها من قصص «الحدث المفتعل». إذ أن الشخصية المركزية في القصة ـ شخصية «على جبر» ـ هي التي تتطور بالحدث من نقطة إلى أخرى: فعلى جبر الانتهازي يقوم بممارسة فعلية لانتهازيته في المجتمعات الراقية بقصد «السطو على قلب النساء الثريات كطريق إلى تحقيق الثراء كما ذكرنا. فما أن تستدعيه أرملة الباشا من صالة «التياترو» إلى «بنوارها» العلوى ظنا منها أنه الشاعر المشهور لتتعرف عليه حتى تتفاخر به أمام نساء طبقتها الارستقراطية ـ ما أن تستدعيه المرأة، حتى يمضى في ممارسة عملة خطوة خطوة محركـا بذلـك «الحـدث»، ومطورا له. وهو تحرك يتم بواسطته، ويوضح لنا في الوقت نفسه طبيعة شخصيته، فهو «انتهازي»، في كل خطوة يخطوها بالحدث، وثمة عناصر تبين تلك ألانتهازية. فهو عندما أدرك أن في الأمـر «لبسـا» وأن المـرأة لم تستدعه إلا على أنه الشاعر المشهور ـ وذلك للشبه بينهما ـ لم يتراجع ولم يصرح لها بالحقيقة(٢). وحينما حاصرته بالأسئلة عن دواوينه الشعرية وكتبه، قام بشرائها جميعا وعكف على قرائتها (٣) ولما التقى بها في « معرض الفن» مع بعض صديقاتها «أنكر» انه الشاعر المشهور وأنه لم يلتق بالسيدة من قبل ـ وكان قد بلغ

---

(١) السابق ص ٥٥٢.
(٢) همس الجنون ص ١٤.
(٣) السابق ص ١٨.

مأربه منها ــ حيث قد اوضحت لها واحدة منهن انه ليس «شاعرها» لأنها تعرفه حق المعرفة، وأن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد شبه في ملامح الوجه فقط، اذ ان الشاعر المشهور يختلف عنه في أنه أطول منه بكثير. لقد كرر «على جبر» قول المرأة التي كشفت الحقيقة: «يخلق من الشبه أربعين»[1] عندما حثته الأرملة ــ فريسته ــ أن يرد على دعوى الصديقة.

وعلى هذا النحو من دلالة «تبنى الشخصية للحدث للتعرف عليها» يعرض لنا الكاتب شخصيات «قصة الحدث المتماسك» ــ فجحشة في «بذلة الأسير» يتقدم بالحدث، يطوره، وينميه. منذ «صعوده» إلى رصيف المحطة في انتظار مجيء القطارات الغادية والرائحة، لبيع سجائره لركابها أثناء لحظات توقفها: «كان جحشة بائع السجائر أول السابقين الى محطة الزقازيق حين اقترب ميعاد قدوم القطار ــ وكان يعد المحطة بحق سوقه النافقة فيمضي على الافريز في نشاط منقطع النظير يتصيد الزبائن بعينيه الصغيرتين الخبيرتين . . . .»[2]، إلى «استقباله لقطار أسرى الحرب الايطاليين، إلى «أحساسه بخيبة أمله في هؤلاء الأسرى» لقد أدركته الكآبة لأنه أيقن أن تلك الوجوه الشاحبة الغارقة في البؤس والفقر لن يكون في وسعها اشباع نهمها من سجائره[3]، الى «رضاه بأخذ جاكته أسير نظير علبتي سجائر، وبنطلون أسير آخر في مقابل علبة واحدة»[4]. إلى ارتدائه لكل منهما في سعادة وفخر، فلقد صار مثل «الغر» منافسه الذي يرتدي بذلة ــ تدير رأس «نبويه» خادم المأمور»[5]، وذلك على الرغم من اقتراب خطر محقق منه حيث قد صار كواحد من الأسرى غادر القطار بعد أن غافل حارسه. لقد قاد جحشه الحدث إلى مرحلته النهائية المحتومة حينما لم

(1) السابق ص ٢٦.
(٢) السابق ص ١٦٢.
(٣) السابق ص ١٦٣.
(٤) السابق ص ١٦٤ ــ ١٦٥.
(٥) السابق ص ١٦٥.

يقدر خطورة ارتدائه للجاكته والبنطلون. بل إنه أخذ يقلد الحارس وهو يأمره بالصعود الى القطار ظنا منه أنه واحد من الأسرى يشرع في الهروب «لمحة حارس في عربة أمامية فبدا على وجهه الغضب وصاح به بالإنجليزية ثم بالايطالية: «اصعد بسرعة. اصعد أيها الأسير» فلم يفقه حجشه ما يقول وأراد أن ينفس عن صدره فجعل يقلده في حركاته مستهزئا، مطمئنا إلى بعده عن متناول يده، فصاح به الحارس مرة أخرى والقطار يبتعد رويدا رويدا: «اصعد.. إني أحذرك.. اصعد فزم جحشة شفتية احتقارا وولاه ظهره وهم بالسير فكور الحارس قبضة يسراه مهددا وصوب بندقيته نحو الشاب الغافل وأطلق النار، ودوى عزيف الرصاصة يصم الأذان وأعقبتها صرخة ألم وفزع. وتصلب جسم جحشة في مكانه فسقط الصندوق من يده، وتناثرت علب السجائر والكبريت، ثم انقلب على وجهه جثة هامدة»[1].

ولقد كان تقدم «جحشة» بالحدث هكذا ــ وسيلة إلى التعرف على، طبيعة شخصية، إذ أنه شأنه شأن المغمورين في العالم ــ يطمح إلى تحقيق «قدر» من التوازن مع حركة الحياة العارمة، يمكنه من الاحساس بكيانه حتى ولو كان هذا القدر بسيطا أو ساذجا، أو مهينا، فلقد تطلع «جحشه» إلى تغيير حياته بممارسته لعمل هو يعتبره «مهينا» ــ «بائع سجائر متجول على رصيف المحطة». إن معرفتنا بجوهر شخصيته ــ تبدأ في التشكل، والنمو منذ السطور الأولى التي قدمه بها المؤلف وهو يسعى بصندوق سجائره الصغير إلى رصيف المحطة، فهو «مضطر» إلى هذا العمل، وهو ساخط عليه «ولعل جحشه لو سئل عن مهنته للعنها شر لعنة، لأنه كغالبية الناس برم بحياته ساخط على حظة..»[2]. وهو يعتبره «وسيلة» توفر له إمكانية منافسة غريمة «الغر» في حب «نبوية»، والاستئثار

---

(١) السابق ص ١٦٥ ــ ١٦٦.
(٢) السابق ص ١٦٢.

بها: «على أنه كانت له أسبابه الخاصة ودواعية الخفية لإيثار هذا العمل وتمنيه من يوم أن رأى «الغر» ــ سائق أحد الأعيان ــ يتعرض للفتاة نبوية خادم المأمور في الطريق، ويغازلها بجسارة وثقة».[1]. وهو يشعر «بالغيرة» كلما وجد الفتاة تستجيب لكلمات «الغر» باسمة، بينما تتعمد إغاظته هو وايلامه. لقد سمع «الغرّ» مرّة يقول لها وهو يفرك يديه حبورا. («سآتي قريبا ومعي الخاتم»)، ورأى الفتاة تبسم في دلال وترفع طرف الملاءة عن رأسها كأنها تسويها، والحقيقة أنها أرادت أن تبدي عن شعرها الفاحم المدهون بالزيت.. رأى ذلك فالتهب قلبه وأحس بالغيرة تنهشه نهشاً موجعا: وكأن به من عينيها السوداوين أوجاع وأمراض. وكان يتبعها عن كثب ويقطع عليها السبيل في الذهاب والإياب، حتى إذا خلا بها في عطفة أعاد على أذنيها ما قال لها الغر: «سآتي قريبا ومعى الخاتم»، ولكنها لوت عند رأسها، وقطبت جبينها وقالت باحتقار: «هات لك قبقاب أحسن» فنظر الى قدميه الغليظتين كأنهما بطنا بخفيّ جمل، وجلبابه القذر، وطاقيته المعفّرة وقال: « هذا سبب شقائي وأفول نجمي...»[2]).

وحينما تقدم «جحشة» بالحدث خطوة تالية، وذلك باقترابه من قطار الأسرى رغم اكتشافه بأن ملامح الأسرى البائسة لا تدل على وجود نقود معهم ــ أمكننا أن نضيف الى معرفتنا بشخصية «جحشة» ــ عنصرا آخر وهو امتلاكه لامكانية «المناورة» التي هيأت له الحصول على «جاكته وبنطلون» لقاء ثلاث علب من السجائر فقط: «أبرز في هدوء ظاهري علبة سجائر، ومد يده ليأخذ الجاكتة. فقطب الجندي جبينه وصاح به: «علبة واحدة بجاكتة؟ هات عشرا فذعر جحشه وتراجع إلى الوراء وقد غاض طمعه وأوشك أن يأخذ في غير السبيل فصاح به الجندي: «أعطني عددا مناسبا. تسعا أو ثمانيا» فهز الشاب رأسه بعناد. فقال الجندي:

---

(١) السابق ص ١٦٢.

(٢) السابق ص ١٦٢ - ١٦٣. ما بين القوسين الكبيرين نص المؤلف. وما بين الأقواس الصغيرة حوار الشخصيات.

«إذاً سبعا، ولكنه هز رأسه كما فعل في الأولى، وتظاهر بأنه يعتزم المسير فقنع الجندي بست، ثم هبط إلى خمس، فلوح جحشه بيده متظاهرا باليأس وتراجع إلى المقعد وجلس. فصاح به الجندي المجنون: «تعال... رضيت بأربع...» فلم يلق إليه بالا، وليدله على عدم اكتراثه أشعل سيجارة ومضى يدخن في تلذذ وهدوء. فثارت ثائرة الجندي وأهاجه الغضب، وبدا وكأن ليس له غاية في الوجود سوى الاستيلاء على سجائر فهبط بطلبه إلى ثلاث، ثم إلى اثنتين. ولبث «جحشه» جالسا يغالب اضطرام عواطفه، وأوجاع طمعه، ولما نزل الجندي إلى اثنتين أبدى حركة بغير إرادة رآها الجندي فقال له وهو يمد يده بالجاكته: «هات» فلم ير بدا من النهوض ودنا من القطار حتى أخذ الجاكته وأعطى الجندي العلبتين...»[1]

وحينئذ ينشط عنصر آخر يزيدنا فهما لشخصية جحشة، ذلك هو «شعوره بالثقة» فبمقدوره بعد أن ارتدى الجاكته أن يلفت نظر نبويه مثلما يفعل الغر «لو تراني الآن! نعم لن تتجافاني بعد اليوم ولن تلوى وجهها عني احتقارا ولن يجد الغرما يفخر به علي..»[2]. ولكن ثمة ما يثير «قلقه» ويهدد شعوره بالثقة الذي حل به، فالغر يرتدي بدلة كاملة «ولكنه ذكر أن الغر يرتدي بذلة كاملة، لا جاكته مفردة، فكيف السبيل إلى البنطلون؟..»[3]. لقد تمكن من الحصول على البنطلون بعد أن دلف إلى القطار ونادى بجرأة «سجائر. سجائر. العلبة بمنطلون لمن ليس معه نقود. العلبة بمنطلون»، لقد استطاع أن يتخلص بسرعة من قلقه، ويبقى على شعوره «الجديد» بالثقة بنفسه ــ إنه الآن جدير بأن ينافس غريمه «الغر». لكن «جحشه» لم يكتف بذلك. فلقد عادت صورة «الغر» تلح عليه:

---

(١) السابق ص ١٦٣.
(٢) السابق ص ١٦٤.
(٣) السابق ص ١٦٤.

إنه يضع قدميه في حذاء. فلا بد من «الحذاء» ليتساوى به «لا غنى عن حذاء يتساوى بالغر الذي يكرب حياته»[1] ومن ثم فقد حمل صندوقه — بعد أن صار جنديا ايطاليا كاملا وان كان بغير حذاء »[1] وهرع إلى القطار وهو يصرخ : سجائر العلبة بحذاء العلبة بحذاء لكن القطار بدأ في التحرك على حين لمحه حارس في عربة أمامية فبدا على وجهه الغضب ، لقد ظن الحارس أن جحشه أسير هارب ـ وهنا يبرز « عنصر جديد » يضاف إلى بقية العناصر التي توضح شخصية جحشه ، ذلك العنصر « هو سوء تصرف جحشه الذي أوجد خطرا يوشك أن يتهدد حياته . لقد اتضحت معالم هذا العنصر في « ارتدائه لبدلة الأسير » فلم يفكر في احتمال أن يتعرض لخطر من الحراس بسبب هيئته الجديدة التي جعلت الناظر إليه لا يشكل في أنه أحد الأسرى ، كما يتضح في « استهزائه » بالحارس الذي أخذ يصيح فيه بأن يصعد إلى القطار ـ وذلك عندما يقلده ويغيظه ويهر احتقاره له : « أراد أن ينفس عن صدره غراح يقلده في حركاته مستهزئا مطمئناً إلى بعده عن متناول يده ، فصاح به الحارس مرة أخرى والقطار يبتعد رويداً رويداً : اصعد . اني أحذرك . . اصعد » فزم « جحشه » شفتيه احتقارا وولّاه ظهره ، وهمّ بالمسير فكور الحارس قبضة يسراه مهددا وصوب بندقيته نحو الشاب الغافل . . »[2] .

وهكذا يتضح لنا ونحن نقرأ هذه القصص وغيرها من قصص المرحلة الوسطى، أن الشخصية القصصية قد قامت بتبني الحدث وطورته، ساعية به إلى نهايته المحتومة. مما أكسب الحدث — على تفاوته قيمة إضافية. كما أنه قد تبين لنا أن قيام الشخصية بمهمة تحريك الحدث» — قد تضمن إشارات ومعالم أطلعتنا على طبيعة «الشخصية» وأوقفتنا على نوع سلوكها وعلى ما تحفل به من أحاسيس وما تنطوي عليه من مشاعر.

---

(١) السابق ص ١٦٥ .

(٢) السابق ص ١٦٦ .

(٢) والسمة الثانية التي تبرز في الشخصيات هي سمة «التشويق» ذلك أننا نلاحظ أن شخصيات قصص المرحلة الوسطى «قد تضمنت» قولا «وفعلا» عنصرا يثير في نفس القارىء، «الاحتمال» ، أو «التساؤل»، الذي لا يعدو أن يكون استجابة فعلية لما تحفل به الشخصية من مثيرات قولية وسلوكية لمشاعر متضادة في قلب القارىء.. على أن درجة اهتمام نجيب محفوظ بتوفير هذا العنصر في الشخصيات — ليست واحدة، اذ «يقل» اهتمامه به في بعض الشخصيات، و «يزداد» في شخصيات أخرى [١]، وهذا العنصر هو عنصر «التشويق». فمن الشخصيات التي «يقل» اعتمادها على التشويق، شخصية «حسني السيد» في قصة «قناع الحب» — وهي من قصص الحدث المستطرد — إذ أننا نمضي في تتبع الشخصية فعلا، وقولا، طوال القراءة، دون أن يثار فينا أي «أحتمال أو تساؤل» إلا في نهاية الحدث أي عندما يلتقي حسني بفتاة «النافذة» — التي هي في الواقع «درية» صديقته — ويصيحان معا «أنت»؟! «أنت؟!» حيث يتيح هذا اللقاء — الفرصة للسؤال أن ينشط على نحو ما. فكيف يتصرف كل منهما بعد أن اكتشفا زيف مشاعرهما؟ ولن يستمر هذا التساؤل سوى وقت قصير، أنهياه بافتراقهما من غير كلمة وداع [٢]. وشخصية «عبد الرحيم» في «الأراجوز المحزن»، لا تثير هي الأخرى أى «تساؤل» طوال تعاملنا معها إلا قبيل نهاية الحدث أيضاً أى عندما اكتشف عبد الرحيم، أن «غريمة المنياوى بك» يعاني من مرضين خطيرين فماذا سيكون عليه شعوره بعد هذا الاكتشاف؟ لقد كفانا المؤلف مئونة الانتظار بقوله إن عبد الرحيم: «لم يشعر نحو غريمه بشيء من الرحمة أو الرثاء..»[٣] والملك «أسركاف» أثار فينا سؤالا واحدا تكرر مرتين «ماذا سيحدث» في عودته

---

(١) لعل ذلك راجع الى طبيعة الموضوع: «وحجم عواطف ومشاعر الشخصية تجاهه.

(٢) نجيب محفوظ: مجلتي ع (٣) م (٨) ص ١٢٥.

(٣) نجيب محفوظ: الرواية ع (٤٩) ص ٧٥

من الرحلة ليتسلم مقاليد الملك، وفي «محاسبته» لمن خانوه [١]. «ومحمد عبد القوى» في «حكمة الموت» يظل أمامنا خائفا من حدوث الموت له بعد أن رزىء به في أبيه. ولم يتمخض عن خوفه أية تساؤل إلا في نهاية الحدث. «ماذا سيفعل بعد مناقشة قضية الموت»؟..

«وقلة» الاهتمام بالتشويق على هذا النحو، ينشأ عنها غالبا، ضعف استجابة القارىء للشخصية أى ضعف رد الفعل لديه إزاءها، وهذا في حد ذاته يسمح لشعور سلبي من التمكن منه تجاه العمل كله، هو شعور التخاذل، والانصراف عن القراءة طالما أن الكاتب لم يعمل على «اجتذابه» من خلال تقديم شخصيته القصصية. ولكن الكاتب قد زاد من اهتمامه بعنصر التشويق، فاعتمدت عليه أغلب شخصيات المرحلة الوسطى«فحمدى» في «ثمن زوجه»، حينما يتقدم بالحدث منذ بدايته، ينشط لدينا السؤال. تلو السؤال. فثمة سؤال يتعلق بصمت الحلاق غير العادي: «لاحظ المهندس في جلسته الهادئة المغتبطة أن الأسطى لم يكن كعادته ذلك اليوم. رآه واجما والعهد به ضحوكا، ووجده صامتا والعادة أن يكون ثرثارا لا يسكن له لسان ...» [٢]. هذا السؤال يظل معلقا، فتحتاج مع «حمدي» إلى جوابه، فيتجه اليه مستفهما: «مالك صامتا واجما كأنك لا تجد ما تقوله؟ » [٣]، وحينما يجيب «الحلاق» يفجر سؤالا مثيرا: يقول «الحق يا سيدي أن لدى كلمة أريد أن أقولها ولكن ...» [٤]. فما الكلمة التي تشغله؟ إنها صارت تشغل «حمدي» كما صارت تشغلنا أيضا، فيقول حمدي بعد أن أبدى الرجل ترددا في الكلام «اذا كنت ترى حقا أن الواجب يقضي عليك بمصارحتي فما معنى التردد والتلعثم؟ »[٥]. فيرمى الحلاق بقنبلة توشك أن تنفجر بقربنا: «حسن يا

(١) السابق العدد ٤٥ ١، ١٢، ١٩٣٨ ص ١١٥٣.
(٢) السابق العدد ٣٤ ص ٥٤٦.
(٣) السابق ص ٥٤٦.
(٤) السابق ص ٥٤٦.
(٥) السابق ص ٥٤٦

سيدي إعلم أني لاحظت أمورا. . .» ويظهر تساؤل يقوم بنزع فتيل القنبلة: أمور؟ ما الأمور التي تقلق الحلاق؟. وهنا تنفجر قنبلة الحلاق عندما جمع شجاعته وقال «منذ أسبوعين أرى شابا يتردد على العمارة التي تسكن فيها كل صباح بعد الساعة الثامنة مباشرة . . . ، وقد كان ما أيقظ الشك في نفسي أني رأيته مرات يلاحقك خلسة ــ وأنت سائر في طريقك ــ ويرمقك بنظرات لم يرتح إليها قلبي حتى إذا غيبك منحنى الطريق قام بسرعة وانسل الى داخل العمارة. . »[١]. لقد أصابت قنبلة الحلاق، المهندس الشاب فاضطرب داخله. ولكن هل يشك؟ لم يغادر حمدي دكان الحلاق حتى كان قد اتفق معه على أن يتعاونا على ضبط الشاب: «إني أشكر لك مروءتك وأرجو أن تفتح عينيك حتى أعود إليك صباح الغد» [٢]. ولكن أسئلة لا بد أن تفرض نفسها: من الشاب؟ وهل الزوجة تخون؟ ولماذا «أنصت» حمدي لتهمة الحلاق بمثل هذه السرعة؟ إن حمدي لم يذهب إلى البيت، بل غادر الحى إلى الخلاء ليفكر في الأمر. لقد قرر في خلوته «مراقبة» زوجته. فما السبب الذي جعله ينصت للتهمة من غير رفض، ويقرر بسرعة من غير تردد؟! إن حمدي يتولى الاجابة بعد أن رجع إلى ذكرياته مع زوجته قبل الزواج. «فهو يذكر كيف كانت تلقاه ــ على أيام خطوبتها ــ بجمود ووجوم ــ. . وكيف أنها لم تحاول قط أن تفاتحه بحديث أو تشترك في أحاديثه بحماس. . . لقد حمل ذلك كله على محمل حسن وقال فخورا إنه حياء جميل، ويجوز ان يكون قوله حقا. ولكن يجوز أيضا أن يكون «وهما» وأن يكون الباعث شيئا غير الحياء، من يعلم؟ ربما كان نفورا وكراهية وكان ينبغي له أن يدقق ويحقق. . »[٣]وهكذا قرر حمدي «مراقبة» زوجته على هذا الأساس الذي بدا له معقولا. فكيف يكون الأسلوب؟. ولقد أجاد التنفيذ بمعاونة الحلاق. فاقتحم الشقة بعد

(١) السابق ص ٥٤٧.
(٢) السابق ص ٥٤٧.
(٣) السابق ص ٥٤٨.

دخول الشاب، وفاجأ العشيقين في فراش الزوجية. فما الذي سيفعله حمدي الآن؟ إن الخيانة ثابتة.. ويخالف حمدي توقعنا الغالب باحتمال « الانتقام » العاجل فيسمح للعشيق بمغادرة الشقة، ولكنه طلب منه قبل أن ينصرف « الثمن » لقاء ما حصل عليه من متعة! طلب منه « ريالا »: إنها تستأهل ريالا فما رأيك؟ »[1] . هل هو جاد في الطلب؟ لقد أخذه منه بالفعل فماذا هو فاعل بالريال حقيقة؟. ولقد بدا لنا أنه قد عفا عن زوجته الخائنة « ارتدي ثيابك يا سيدتي، واطردي عنك الرعب، فلا خوف عليك ولا أنت تحزنين »[2]، لكنا لن نصدق أنه قد « عفا » وأن الأمر قد انتهى عند هذا الحد، فمثل هذا الرجل لايدع الأمر يمضي بتلك السهولة ـ فهو له طريقته الخاصة أمام الشدائد: « فإنه يغضب إذا انبغى له الغضب ولكن على طريقته في الغضب فلا هياج، ولا سب، ولا شجار، ولكن عقاب صارم أو انتقام مهول.. »[3] . ومن ثم كان الاحتمال الوارد هو « الانتقام » فكيف يكون التنفيذ؟. لقد قام بانتقامه حينما دعا الأسرتين إلى مأدبة الغداء، وبينما هم يتحدثون ـ فاجأهم بإظهار « الريال » الذي أخذه من الشاب عشيق الزوجة وذلك وسط تيار من الأسئلة، يتداح في صدورنا،. لماذا دعا الأسرتين معا؟. فيم يفكر الرجل؟ ما الهدف من إظهار هذه العملة؟ ما الكارثة التي سوف تحدث بعد قليل. هل سيتولى « سرد واقعة الخيانة » أم سيكتفي بالتعريض؟. وهكذا تنثال الأسئلة، وتتواصل مثلما انثالت وتواصلت خلال تحريك « حمدي » للحدث، الأمر الذي يجعلنا في حالة « شوق » إلى معرفة المزيد، والمصير وهذا في حد ذاته، مظهر لاستجابتنا لهذه الشخصية وتفاعلنا معها في « الفعل والقول ».

وفي «الهذيان» تحفل شخصية «صابر» كذلك بعلامات استفهام عديدة، تنعكس علينا، فبعد ان هذت زوجته المريضة فجأة بذلك الاسم الغريب «راشد» وكررته، انجذبنا الى «صابر» الزوج لنرى أثر هذه المفاجأة. فمن راشد هذا الذي هذت الزوجة باسمه؟: «راشد.. كفى... ابتعد عني..

---

(١) السابق ص ٥٥١.
(٢) السابق ص ٥٥١.
(٣) السابق ص ٥٤٨.

ابتعد عني. . »[1]. لقد أرهف صابر السمع طموحا إلى المزيد، فطمحنا معه الى المزيد: «من يقول هذا؟ أف. . الخيانة راشد. صابر. الخيانة شيء قذر. . » [2]. إننا قد انجذبنا «شوقا» إلى صابر فقد كان في الأمر خيانة زوجية، هذت بها زوجته فكيف سيكون رد الفعل؟ إن زوجته «النفساء» لا بد وأن تفصح أكثر. لا بد: «نعيمة. نعيمة. ماذا فعل راشد؟»[3] لكن نعيمة لم تكن في وعيها حتى تنتبه إلى الحاح زوجها المخون. وبالتالي تجيب على سؤاله أو سؤالنا المعلق؟! لقد ماتت نعيمة تاركة له الطفلة دون أن تؤكد أو تنفي ظنه وظننا، ماتت ونحن في شوق إلى معرفة الجواب، ومعرفة الخطوة التالية، إن السؤال سيظل معلقا حتى آخر كلمة في حدث القصة: ابنة من تكون هذه الطفلة؟[4].

ويهفو «جحشة» الفقير في «بذلة الأسير» إلى الحب، ولينشد مكانا في قلب «نبوية» ولكن الثمن ليس سهلا بالنسبة له، لا بد من وجود أرضية «مالية» حتى ولو كانت رخوة ــ ليكون جديرا بحب الفتاة، التي تتعرض لحصار «الغر» الواقف على أرض «مالية» صلبة، لقد وعد الفتاة بأن: «سآتي قريبا ومعي الخاتم» [5] فماذا سيصنع لتحقيق وعده؟ إننا نصحبه الى محطة القطار وهو يحمل صندوق سجائره، فقد أصبح جحشة الآن بائعا متجولا على رصيف المحطة. كأول خطوة في الطريق الذي ينتهي بنبوية. ولكن حركة جحشة الداخلية والخارجية تفجر أسئلة واستفهامات تعمل على انجذابنا إليه، وربطنا به، فهي تشوقنا وتثير فينا حماس المتابعة. إن قطار الأسرى يقبل، ويقف وان جحشة يلجأ إلى أسلوب المساومة والمناورة مع أسير وآخر؟ بينما القطار موشك على الرحيل.

---

(١) همس الجنون ص ٧٨. والرسالة ع (٤٠٥) ص ٥١٨ وما بعدها.
(٢) السابق ص ٧٩.
(٣) السابق ص ٨٠.
(٤) السابق ص ٨٢.
(٥) السابق ص ١٦٢.

وتستغرقه «المساومة» فهل يقبل بالحد الأدنى؟ لقد حصل من الأسير الأول على الجاكته في مقابل علبتي سجائر. لكننا نوافقه على تحقيق رغبته في امتلاك «بنطلون» حتى يتساوى مع «الغر» فنسأل ماذا سيفعل؟ وهل يتم له ما أراد قبل تحرك القطار؟ إن من الضروري أن يحصل على بنطلون لأن منافسه «يرتدي بذلة كاملة لا جاكته مفردة» [١]. لقد سعد وسعدنا معه عندما تم التبادل الثاني، لقد اشترى الأسير الثاني علبة سجائر ببنطلونه. ولقد ارتداه جحشه مع الجاكته، فصار كأحد الأسرى. وهنا نطمح مع جحشة إلى امتلاكه «الحذاء» الذي يخفي قدميه إننا لم ننس بعد قول نبوية «هات لك قبقاب أحسن» [٢]، مشيرة بذلك إلى قدميه الحافيتين واذا فالحذاء ضروري ليخفي فيه قدميه، وحتى تكتمل هيأته: «العلبة بحذاء.. العلبة بحذاء» [٣]، ولكن القطار بدأ يتحرك قبل أن يظهر لجحشه من يبيعه علبة حذاء. وهنا يراه حارس العربة الأمامية، فيظنه أسيرا هاربا فنقلق فنتساءل: ماذا سيحدث؟ لقد أمره الحارس بأن يصعد إلى العربة، بالإنجليزية، ثم بالإيطالية. ولكن جحشة لم يفهم إشارة وقول الحارس الغاضب. بل لقد عمد إلى إغاظته، وكان لا بد من أن يتحقق الجواب.. لقد أطلق الحارس الرصاص على صدر «جحشة» بينما كان جحشة يبتسم ويسخر منه، لقد كان مقتل جحشة ــ جوابا عن السؤال المعلق. ولكن ثمة تساؤل سوف يظل ماثلا أمام عيوننا صادراً عن موت جحشة: لماذا يموت جحشة؟. فكل هذه الأسئلة التي انطوت عليها حركة شخصيتي «صابر ــ وجحشة» قد عملت على «ربطنا» بالشخصيتين، فتعاطفنا معهما، وهذا الربط ليس إلا عنصر «التشويق» الذي يعني أن «تستحوذ على القارىء في أثناء قراءته ــ أو متابعته

---

(١) السابق ص ١٦٤.
(٢) السابق ص ١٦٢.
(٣) السابق ص ١٦٥.

للشخصية ــ نشوة وروعة تدفعانه إلى متابعة القراءة في نشاط وانتباه»[1].

(٣) التوتر:

وهـو سمـة من سمات الشخصيات وظفة نجيب محفوظ وعمل على تحقيقـه، ليجعـل للشخصية قيمـة فنية. ويتعلق هذا العنصر بحـركـة الشخصية. أو توترها لكن ما الذي يعطى للشخصية إمكانية الحركة أو التوتر؟ إن هذه الامكانية تتمثل في الصراع النامي أو التضاد الذي تنطوى عليه الشخصية. ففي «ثمن زوجة» نشهد في شخصية «حمدي» نزاعا بين أمـرين متضـادين «الهدوء أو الرزانة المعلنة»: «وكان أخص ما يعرف به الهدوء، والرزانة والبرود»[2]. يؤكد ذلك الطريقة السلبية التي واجه بها زوجته وهي في أحضان عشيقها. والأمر الثاني: «الرغبة الصامتة» في الانتقام عامة فإنه كان يغضب كما يغضب الناس «ولكن على طريقته في الغضب، فلا هياج ولا سب، ولا شجار، ولكن عقاب صارم، أو انتقام مهول، هكذا يتقدم في حياته «كوابور الزلط» بطيئا، رصينا ولكنه لايقاوم، ولا يبقى، ولا يذر..»[3]، ويدعم ذلك «الخطة الهادئة التي رسمها للانتقام من زوجته الخائنة. فهو لم يشر إلى الخيانة «بتلميح أو تصريح» ولاذكرها «بخير أو شر» ولا أجرى تحقيقا، ولم «يغير من عادة، ولا كف عن أحاديثه أو فتر عن مداعباته، وكان يذهب ويعود، ويعمل ويستريح ويأكل ويشرب وينام ويقوم وكأنه زوج سعيد يعاشر زوجته الحبيبة..»[4]، ولما طلبت منه زوجته الطلاق ليريحها من إحساسها بالذنب استنكر طلبها وقال: «أطلقك! لمه؟ أمجنونة أنت يا عزيزتي؟»[5]. ولكنـه كان بذلـك يدفعها إلى التخلص من حياتها في

(١) دراسات في القصة والمسرح. محمود تيمور. ص ٩٨ ــ دار مطابع الشعب.
(٢) الرواية العدد ٣٤ ص ٥٤٧ ــ ٥٤٨.
(٣) السابق ص ٥٤٨.
(٤) السابق ص ٥٥١.
(٥) السابق ص ٥٥١.

صمت، ودون ضجة، لأنه ليس ممن يستسلم بسهولة، فلقد أسقط في يد زوجته نتيجة المعاملة الكريمة التي تلقاها منه: «ولبثت حائرة مذعورة، معذبة تخشاه، وتتوجسس منه خيفة ويغلق عليها أمره، فلا هو يطلقها، ولا هو ينتقم منها» [١]، ورغم أن أياما طويلة مضت على هذه الحال ــ خففت قليلا من خوفها «لكنها لم تطمئن إلى دعته كل الاطمئنان». فلقد أوصل زوجته إلى حالة فقدت فيها الأمـان. ثم قام بضربته القاضية فجأة حينما دعا أسرته، وأسرة زوجته وقدّم «ريال» العشيق لصهره على مسمع ومرأى من الجميع، طالبا من زوجته أن تحكى لهم قصة هذا «الريال» فهي تعرفها خيرا منه: «إن شوشو تعرف قصة هذا الريال خيرا مني، وسأتنازل لها عن حق روايتها. .» [٢] ولقد حققت هذه الضربة هدفها فقد ذعرت، وارتبكت، واستـأذنت لتلقى بنفسها من شرفة المنزل، هربا من عيون الأسرتين وأصواتها التي تطالبها برواية القصة، وخلاصا من عذابها الذي تعـاني منـه. فاحتواء شخصية «حمدي» على هذا التعارض أو التضاد أخرجها من حالة الثبات أو السكون، وطبعها بطابع الحركة، أو التوتر، التي انعكست بدورها على القارىء، فجعلته يطمح إلى معرفة النتيجة التي سينتهي إليهـا ذلك التضاد أو التعارض بين «هدوء ظاهري»، «ورغبة صامتة» في الانتقام.

وفي قصة «الهذيان» يبدو لنا «صابر» الذي يمثل الشخصية المركزية ــ يبـدو في بداية الموقف، ساكنا، مسالما، وديعا فهو: «من ذوي القلوب الرقيقة، والنفوس الندية بالرحمة. . . وكان على عهد صباه يلذ لرفاقه أن يدعوه «رجل البيت» لما طبع عليه من النفور من المجتمعات والأندية. .» [٣]ولكنه ما يلبث أن ينقلب إلى الضد، عندما هزت زوجته النفساء بأنها

---

(١) السابق ص ٥٥١.
(٢) السابق ص ٥٥٢.
(٣) نجيب محفوظ: همس الجنون ص ٨٦ و«الرسالة» ع (٤٠٥) ص ٥١٨ وما بعدها.

خانته مع آخر، دهش وغضب، وشك، وتعذب، وأدان، ولكن القلب بحاجة الى المزيد؟ من يكون العشيق؟ وهل» الطفلة الوليدة «طفلته هو؟ «كيف يصدق أذنيه وما بذل زوج لزوجته عشر ما بذل من الرقة والمودة. وما بذلت زوجة لزوجها عشر ما كانت تبذله من الصفاء والاخلاص! فكيف انطوى هذا على أقذر ما تنطوي به الضمائر والنفوس» [1] وهكذا يستمر «الصراع» في قلبه على ذلك النحو، وحتى يتوقف بانتحار «صابر»، بعد وفاة زوجته من غير أن تجيب على سؤاله: «ابنة من تكون هذه الطفلة؟» وهو أمر أبقى الشخصية متوترة، ومتحركة، فظللنا منجذبين إلى شخصية «صابر» وهو يتحرك بالحدث. أى منذ لحظة اكتشاف الخيانة إلى لحظة «انتحاره».

وقد تحددت الشخصية المركزية في قصة «همس الجنون». بسياج من السكون والثبات، وذلك في بداية تقديمها إلينا، ولكن الكاتب ما لبث أن وجه سلوك وتصرف هذه الشخصية ــ شخصية الرجل ــ توجيها دالا، فأخرجها من منطقة السكون والثبات إلى مجال «الحركة»، المدرّجة، المتطورة. لقد كان كل شيء ساكنا، فهو إنسان ــ هكذا بدا أول الأمر ــ هادىء «أخص ما يوصف به الهدوء المطلق. ولعل ذلك ما حبب اليه الجمود والكسل. وزهده في الناس والنشاط... وكانت لذته الكبرى أن يطمئن إلى مجلس منعزل على طوار القهوة فيشبك راحتيه على ركبته ويلبث ساعات متتابعات جامدا صامتا. ويشاهد الرائحين والغادين بطرف ناعس وجفنين ثقيلين، لا يمل، ولا يتعب، ولا يجزع» [2]، وفجأة تحدث «الحركة»: «حدث في الماء الآسن حركة غريبة فجائية كأنما ألقى فيه بحجر..» [3]وهذه الحركة تمت بمجموعة من العوامل فقد رأى يوما وهو

---

(١) السابق ص ٧٩.
(٢) همس الجنون ص ٥ والرسالة ع ٦٠٧ ــ ١٩ ــ ٢ ــ ١٩٤٥ ص ١٧٨.
(٣) السابق ص ٥.

جالس على الطوار مطمئنا «عُمَّالاً يملئون الطريق، يرشون رملا أصفر فاقعا يسر الناظرين بين يدي موكب خطير، ولأول مرة في حياته يستثير دهشته شيء، فيتساءل لماذا يرشون الرمل؟ ثم قال لنفسه إنه يثور فيملأ الخياشيم ويؤذي الناس، وهم أنفسهم يرجعون سراعا فيكنسونه ويلمونه، فلماذايرشونه إذاً؟» [1] لقد تمثل هذا العامل الأول في تلك الصورة من صور النفاق الاجتماعي الذي أدهشه ولم يعجبه فاستثار نفسه وجعلها تتحرك في حيرة فمضى يحدث نفسه كالذاهل: «يرشون ثم يكنسون.... ها. ها.. ها!.»[2].

ولقد تمثل عامل حركي آخر وهو أمام المرآة فحينما وقف يهيء من شأنه وقعت («عيناه على ربطة رقبته وسرعان ما أدركته حيرة جديدة. فتساءل لماذا يربط رقبته على هذا النحو؟ ما فائدة هذه الربطة؟ لماذا نشق على أنفسنا في اختيار لونها وانتقاء مادتها؟ وما يدري الا وهو يضحكك كما ضحك بالأمس، وجعل يرنو الى ربطة الرقبة بحيرة ودهشة، ومضى يقلب عينيه في أجزاء ملابسه جميعا بانكار وغرابة: ما حكمة تكفين أنفسنا على هذا الحال المضحك؟ لماذا لا نخلع هذه الثياب ونطرحها أرضا؟»[3]، «ثم تنشط» الحركة «كذلك وهو سائر في الطريق. فقد توقف بغتة وقال لنفسه «ها أنذا أقف لغير ما سبب»[4]، ثم رفع يده، ووقف على ساق واحدة.. ثم استأنف مسيره. ثم تمضي الشخصية بعامل حركي آخر عندما مر برجل وامرأة يجلسان في مطعم أمام دجاجة وبجوارهما صغار عرايا فتقدم من الدجاجة وخطفها ورمى بها للصغار[5]. والتقى برجل يختال في سيره فصفعه

---

(١) السابق ص ٥.
(٢) السابق ص ٥.
(٣) السابق ص ٦.
(٤) السابق ص ٧.
(٥) السابق ص ٧.

على قفاه غير عابىء بما يحدث له [1]. والتقت عيناه بحسناء تتأبط ذراع رجل أنيق المنظر «ترفل في ثوب رقيق شفاف، تكاد حلمة ثديها تثقب أعلى فستانها الحريري . . . فمد يده بسرعة البرق وقرص . . آه» [2]، فانهالت عليه ركلات وصفعات المارة. ثم تبلغ الحركة مداها بالتخلص من كل ملابسه، وقيامه بالرقص عاريا . لا يبالي بأى شيء [3]. وقد بدت الأرملة في قصة «اصلاح القبور» ــ منهزمة الروح منكسرة النفس بسبب فقد الزوج الحبيب، «استوحشت دنيا الأحياء، ولاحت لها معالمها غارقة في طلال الكآبة والقنوط فأغلقت دونها نفسها وولت عنها بقلب يأبى حبه أن يستسلم للموت» [4]، منذ البداية قدرنا أننا سنتعامل مع شخصية ثابتة مقنعَة بقرار واحد غير قابل للتغيير وهو «الاخلاص المستمر للزوج الراحل» ولكن الكاتب سرعان ما حرك هذه الشخصية. وأخرجها عن حالة الثبات، وأزاح عنها «القناع»، وذلك بدفع عناصر الحركة والتوتر: «الإحساس العارم لأرملة شابة»، «الرجل المعجب دائما في طريق القبر، راغب في الزواج منها، «الزمن» الذي يتضمن دعوة إلى نسيان أو تناسي الفجيعة. «الجو الأسرى» الذي يمثله الشقيق وزوجته وأولادهما، وهي تهفو إلى هذا الجو. «الموت الصامت المتكلم» الذي ترفضه النفس عادة وفطرة . . هذه العناصر جميعا كانت تدفع الشخصية باستمرار إلى «الحركة» على المستوى الجسدي، والنفسي، ففكرت ، وقابلت «الرجل». وامتنعت عن الذهاب إلى القبر، وأنفقت «مكافأة» الزوج الراحل، لا على اصلاح قبره، بل لشراء ملابس الزواج الجديدة، بل إنها رضيت أن يتم زفافها إلى الرجل قبل أن يمضى عام على وفاته [5] فحركة هذه الشخصية

---

(1) السابق ص ٨.

(2) السابق ص ٩.

(3) السابق ص ١٠.

(4) همس الجنون : ص ٢٦٢. وانظر القصة في الرسالة الجديدة ع يوليو ١٩٥٨، ص ٢٤ وما بعدها تحت عنوان لك ما تشاء.

(5) السابق ص ٢٦٧.

والشخصيات الأخرى، جعلت منها شخصية فنية، إذ أنها قد تمكنت من جعل القارىء، يعيش هذه الحركة المتوترة، لمعرفة المصير الذي ستؤول إليه محاولة ــ أو حركة ــ كل شخصية.

الفصل الثاني

الزمان والمكان

فيما يختص بزمان الحدث القصصي ومكانه في قصص هذه المرحلة، يلاحظ بصفة عامة أن الكاتب قد استخدم هذين العنصرين استخداما أكثر دقة بالقياس إلى استخدامه لهما في قصص المرحلة الأولى. ولقد رأينا كيف أن كلا العنصرين قد تأثر بمنهج الحدث، فحينما عرض الكاتب الحدث على أنه ليس حدثا بالمعنى المفهوم للحدث بل عدة وقائع متتالية وسريعة، وجدنا الزمن يتقدم إلى الأمام بسرعة ودون تريث [١]. كما كان المكان متعددا حيث ظلت البيئات في تغير مستمر [٢]. وحينما بدأ الكاتب الاقتراب من مفهوم الحدث واستخدمه على نحو أفضل وذلك بالتزام تقسيمه إلى مراحل (وإن كان ذلك متعثرا في الغالب) ـ انعكس ذلك على الاطار الزمني بأن بدا آليا أو طبيعيا [٣]: «تقدم» متريث ومتواصل في الغالب. وتراجع في بعض الأحيان بما يخدم حركة الحدث، «ومحدودية دالة» الأماكن [٤] التي تمثل بيئة الحدث شبه المرحلي.

وقد اعتمد الحدث باتجاهاته الثلاث ـ بالطبع ـ على هذين العنصرين. ونتوقع لهما تطورا ناشئا عن حدث سجل نضجا ملحوظا، أكثر من كون الزمن آليا، أو المكان محدودا، وبعبارة أخرى متسائلة: هل خرج الزمن عن الوصف السابق (الآلي) بأن صار «نفسيا»؟ وهل تغيرت

---

(١) انظر ص ٢٥ ـ من هذا البحث.
(٢) انظر ص ٢٩ ـ من هذا البحث.
(٣) انظر ص ٧٣ ـ ٧٦ من هذا البحث.
(٤) انظر ص ٧٦ ـ ٧٩ من هذا البحث.

سمة المكان فغلب عليها ما هو أهم من المحدودية بأن تضمنت إمكانية جديدة وذات دلالة؟:

الزمان: اننا حين نحاول التعرف على الإطار الزمني للحدث ـ لابد لنا من الرجوع إلى طريقة أو كيفية تقديم الحدث التي درسناها منذ قليل في القصص. لقد توصلنا إلى أن الحدث تتراوح معالجته بين خارج وداخل الحدث أو الشخصية التي يفترض أنها غير ثابتة، «فحسنى السيد» في قناع الحب - وحمدى في ثمن زوجة وعبد الرحيم في الأراجوز المحزن. والملك في عفو الملك أسركاف ـ وجحشة في بذلة الأسير ـ وصابر في الهذيان وغيرهم من شخوص قصص المرحلة الوسطى: يتحركون بالحدث ويمضون به إلى الأمام مضيا مترّيثاً، قد يستغرق الشهور أو الساعات أو الدقائق، وربما يستمر لسنوات. ولكنه في كل الأحوال يتهادى كحياة النهر يبدأ من المنبع، وينتهي إلى المصب. أى أنه يبدأ من نقطة تظل في تطور حتى تصل إلى نهاية حتمية . والحركة على هذا النحو لا تتطلب سوى زمن طبيعي آلي ومنطقي . ولو كانت المعالجة غير نهرية أي لو كانت متداخلة (كما سنبين في قصص المرحلة الحديثة) ـ لاستدعى ذلك توظيف الزمن النفسي الذي تلغى فيه الآلية والمنطقية لتتداخل بالضرورة الأزمنة في اللحظة الواحدة.

وفي إطار هذا الزمن الآلي المنطقي الطبيعي، يتفاوت التحديد الزمني من قصة لأخرى، ويرجع هذا التفاوت إلى نوع «تجربة الحدث» في كل قصة على حدة. فتجربة الحدث أو الشخصية ـ في قصة «ثمن زوجة» تهدف إلى «تقويم» الخيانة الزوجية، من خلال شخصية تتسم بالعنف والصرامة، شخصية لا تتصف بسرعة الحكم، ولا بتطرف الانفعال، إذ ان «حمدي»: أخص ما يعرف به، الهدوء والرزانة والبرود.. يتقدم في حياته «كوابور الزلط» بطيئا رصينا، ولكنه لا يقاوم، ولا يبقى ولا يذر..» [1] إن خيانة

(١) الرواية العدد ٣٤ ص ٥٤٨:

رجل مثل «حمدي» لا تجابه في لحظة، أو ساعات، أو أيام، حقا إن «وابور الزلط» بطيء الحركة، لكنه أكيد الفعل في انهاء «الرصف» الموكول إليه، وطبيعة حمدي تنشد التفكير الهادي في واقعة الخيانة، إننا نتوقع بالطبع أن الإنتقام هو الرد الوحيد على الخيانة، ولكن لن نتوقع في نفس الوقت ـــ إلا أن يكون هذا الانتقام ملجما، ومكبوح الجماح. ومن ثم فلا بد من أن يستغرق العمل الانتقامي، مدة غير قصيرة لاندهش فيها لو بلغت عدة أشهر، أو أياما طويلة أدركت «ثقلها» الزوجة الخائنة لدرجة أنها ـــ وهي التي تنتظر هذا الانتقام بين لحظة وأخرى ـ قد أصبحت تظن أن زوجها قد نسي وغفر: «ومضت الأيام طويلة ثقيلة فلم تحقق مخاوفها. . . وكانت تسأل نفسها حيرى: ترى هل نسي وغفر؟ أم هو يتناسى ويتعزى. . .» [1].

إن إدراك الزوجة الخائنة لثقل الحركة الزمنية وبطئها، قد أثّر بدوره فينا فجعلنا ندرك أهمية هذا «البطء الزمني» في استثارته لإحساسنا بمستقبل الفعل، إذ إن من الضروري أن يقع شيء محدد بعد هذا الانتظار الطويل.

وهـذا الإحساس المستقبلي ليس مجرد عملية موضوعية أو تتابعا فارغا بل «حاضرا خصيبا أو ودودا. .» [2]، يتمثل حادا وبارزا في تلك «الحالة» الخاصة التي تشمل القارىء وهو يلاحق الشخصية وهي حالة «الصبر». فنحن نصبر على «حمدي» الزوج حتى ينزل بزوجته «عقابه» المناسب الذي يستمد من طبيعة شخصيته التي تحددت لنا من قبل، إن العقاب واقع لا محالة. . ولكن كيف سيقع؟. وهل هو مباشر؟ أم غير مباشر؟ فتساؤل من هذا النوع يعد مسوغا للترقب. والصبر. والحذر. وهذا في حد ذاته يمثل استحضارا لحركة الزمن، وادراكا لبطء الحدث وتريثه في احدى مراحله، حتى تقوم الزوجة

---

(١) السابق ص ٥٥١.

(٢) بناء الرواية: «ادوين موير» ترجمة ابراهيم الصيرفي ص ٦٩.

بالانتحار مدفوعة بخطة زوجها الصامتة [1]

ونجد مثل ذلك في قصص أخرى ــ يعتمد الحدث فيها ــ الاطار الزمني المحدد بالشهور ــ مثل قصة «الأراجوز المحزن» ــ والحظ ــ قناع الحب ــ موت الحب ــ عفو الملك أسركاف ــ التل الكبير ــ الرجل الذي لا يقاوم، «ثمن السعادة». أكل العيش أو مذكرات شاب، وقصة اصلاح القبور أو (لك ما تشاء). ففي القصة الأخيرة نتعامل مع «حدث» ناشىء عن امرأة شابة، ترملت بعد فترة قصيرة من زواج ناجح، فلقد مات زوجها على صدرها في «لحظة رهيبة» «كأنما جفت فيها ينابيع الرحمة في السموات والأرض. صارت أرملة. أرملة في نضارة الصبا وشرخ الشباب فأغمضت عينان ألفت أن تطالع في نظرتها الحنان والمودة. وسكت لسان جعل يناغيها عاما وبضع عام المناغاة الحلوة السعيدة، ويدللها فيناديها «نعومة» مرة و «نعمات» أخرى. وجمد الساعدان اللذان كانا يضمانها على مرتع الوداد والهوى. .» [2]، ان امرأة شابة لم تأخذ من الحياة كفايتها، حيث ترملت مبكرا، لا ينتظر منها إلا أن «تتمرد» على «الإطار الأسود» الذي وضعت نفسها فيه، فتكف عن البكاء، شيئا فشيئا. . وتتصالح مع الحياة. . إننا لا نتوقع من المؤلف إلا ان يجعلها تسرع الخطا إلى هذه «المصالحة»، بحيث لا يستغرق ذلك سوى زمن «قصير»، وإن كان محددا بشهور قليلة: بدأ التصالح على هذا النحو: «في بادىء الأمر كانت تبكي ليلا ونهارا. ثم مضت تبكي سحابة النهار وتهدأ بالليل. ثم صارت تبكي كلما خطرت ذكراه على فؤادها الحزين. ثم انشغلت بالحياة طوال الأسبوع واستأثر بها الحزن كل صباح جمعة. وكانت أول عهدها تمضي الى المقبرة لا تلوى على شيء فلا ترى من الدنيا شيئا، أما بعد الأشهر الأولى فلم يمنعها الحزن من أن تسير كبقية الخلق بعينين مفتوحتين . .» [3] ولقد

(١) الرواية العدد ٣٤ ص ٥٥٢.

(٢) همس الجنون ص ٢٦٢.

(٣) السابق ص ٢٦٣ ــ ٢٦٤

كان من المرجح لهذا التصالح أن يستمر وتتواصل صوره، ولكن علينا أن نتوقع أن هذا الاستمرار أو التواصل لن يصل بها سريعا، وفي غضون أيام، أو ساعات إلى نقطة النسيان التام لماضيها السعيد. إذ ان «الاعتبار» أو «التقليد» الاجتماعي الذي يحكم المرأة المصرية خاصة، والعربية عامة ــ لن يسمح لها بأن تتخلى عن «ذكرى» الزوج الراحل الا بانقضاء عام على الأقل. ولذلك فقد انتظرت «المرأة». رغم شوقها. وانتظر في صبر الرجل الذي بعث فيها «الأمل». وانتظرنا نحن بدورنا ــ حتى تأكد لديها أن «عادة» الذهاب إلى قبر الراحل لم تعد مريحة لها ما دامت قد قبلت الزواج من الرجل. لقد تساءلت «أليس الوفاء للقبر خيانة له؟. . ، لشد ما يشق على الانسان قطع عادة عزيزة، ولكن ما جدوى الزيارة الآن؟ [١]. . حسبت يوما أن ذاك القبر سيكون قبلتها إلى الأبد، ولكنها لم تعمل حسابا للزمن. الزمن الذي يذيب الصخور ويفتت الصروح ويغير وجه البسيطة. أليس بقادر أن يمسح عن قلبها شجونه. . .» [٢] وحينها انتصف العام كانت قد أعطت لنفسها الحق في أن تتجه إلى «الحي» أي إلى الحاضر وإلى المستقبل: «ومضت الحياة في يسر فانتصف العام وتوجه قلبها و جهة جديدة فأطرح الحزن وأشرق بنور أمل جديد، وتطلع للغد بعين ملؤها الرجاء والحب. .»[٣]. الأمر الذي جعلها لم تفكر بصرف مكافأة الراحل المتوفي ــ «في تجديد القبر المهدم ولا في غرس الفناء المعفر، ولا عاتبتها نفسها على إهمالها» [٤]وهي التي كانت قد قطعت على نفسها عهدا عقب الوفاة بأن «تجدد القبر وتصلح الفناء، وتغرس في أرضه شجرات يانعة تستدر الرحمة، وتطرد الوحشة. .» [٥]. بل إنها قد استغلت تلك المكافأة في «اعداد ثياب الحياة الزوجية الجديدة» [٦]، بل انها أيضا وقبل أن ينتهي

---

(١) السابق ص ٢٦٦.
(٢) السابق ص ٢٦٦
(٣) السابق ص ٢٦٦
(٤) السابق ص ٢٦٦.
(٥) السابق ص ٢٦٣
(٦) السابق ص ٢٦٦.

العام بأربعة أشهر رضيت بأن يتم رفافها الى الرجل [١]

فتحول المرأة من «الإصرار» على الإخلاص والوفاء لزوجها الراحل الى التطلع مرة أخرى الى الحياة، إلى قبولها بأن من الممكن أن تبدأ حياة زوجية أخرى إلى انزواء ذكرى زوجها حيث تفتح قلبها للطارق «الحى» الجديد ــ تحول المرأة على هذا النحو الذي عرضنا لا يناسبه الا هذه «الفترة الزمنية» التي وصفها الكاتب وحددها بستة أشهر. بل ان «ايقافه» للحدث عند نهاية الشهر السادس. حمل الحدث امكانية فنية، أكثر مما لو انتظر حتى انقضاء عام كامل ــ «عام الحداد» ــ لأنه بذلك «القطع» كان قريبا جدا من «الطبيعة البشرية» التي تنشد التغير، وتستعجله إذ هو «جوهر الحياة» [٢]، كما أن هذا «التحول» من جهة أخرى، قد تأسس على عناصر أو صور، بدت متعاقبة متواترة.. مثلت إحساسا في النفس ببطء الموجة الزمنية التي تعتليها. مما جعل الزمن بارزا وحادا، ماثلا وحاضرا في كل حركة وكل صورة تدعو إلى التطلع إلى المستقبل الذي ستكون عليه الحركة أو الصورة التالية مما يربطنا بالعمل، حتى نهايته. والتجربة القصصية «أو قضية الحدث في» عفو الملك أسركاف «وفي قصة» «القىء» وفي قصة «الشريدة» ــ لا تمضى في عدة أيام، ولا في عدة شهور ــ إنها تستغرق عدة سنوات. ومع ذلك لا يحق لنا أن نستبعدها أو نعزلها عن «فن القصة القصيرة»، وذلك لأن «تجربة الحدث» في كل قصة من النوع الذي يستدعى «الاستطالة» الزمنية: إن «الملك» في القصة الأولى ينشد الحقيقة، يريد أن يطمئن إلى خلو البناء الاجتماعي، والسياسي لمملكته من «النفاق» فهل يتحقق غرضه بين يوم وليلة؟. وتجربة «القىء»، استخدم فيها الكاتب التدرج الزمني المطول لأن محورها ومركز ثقلها هو الطبيعة

---

(١) السابق ص ٢٦٧

(٢) تأملات في عالم نجيب محفوظ ص ١٣٧

الانتهازية الفاضحة التي يتصف بها سعيد كامل «لقد عمد الكاتب إلى «إظهار» هذا الجانب غير الأخلاقي لدى سعيد كامل ــ من خلال تتبعه لعلاقته بزوجته الجميلة، فعن طريقها أيام الشباب انتقل من وظيفته ككاتب أرشيف في الدرجة الثامنة إلى منصب سكرتير الوزير، لقد كانت الزوجة هي الثمن الذي قدمه للوزير، فلقد اتفق مع زوجته على: «أن السوأة شيء يدارى أما الفرصة المواتية فشيء لا يعوض»[1]إن القصة تمضي في الزمن سعيا إلى المستقبل، راصدة الصورة الانتهازية لسعيد كامل. وفي كل صورة «تطلع مصحوب بزوجته الجميلة» لقد تبوأ بفضلها مركز السكرتير العام «وصار»، سعيد باشا كامل. وصارت هي حرم الباشا المصون.. لقد تعود المهانة كما يتعود الأنف الرائحة النتنة..»[2].

وتجربة «الشريدة» تهدف إلى تناول «تغير امرأة في إطار معاناتها في البحث عن عاطفة صادقة». وقد وظف الكاتب لهذه التجربة «بعدا زمنيا» يبدأ من عام ١٩٢٠ ويستمر مع حركة التجربة حتى عام)١٩٣٠، أي عشر سنوات. هذه المدة لا يمكن الزعم أنها تمثل تهديدا لفنية العمل. ففضلا عن تقدمها الآلي، المصاحب لحركة الحدث، فإنها ــ أي هذه المدة ــ تلائم قضية «معاناة المرأة» التي يدور حولها الحدث. فالمرأة كما يروى «حسونة» بدأت حياتها الزوجية بخلاف متصل مع زوجها «الضابط». وعقب كل مشاجرة كانت تلجأ إلى منزل أسرة الراوي حيث تربطها بالأسرة صلة قرابة حتى انقطعت أخبارها تماما عن الراوي بعد آخر مرة تم فيها الصلح بينها و بين زوجها[3]ــ وفي عام ١٩٣٠ يلتقى الراوي بالمرأة... كانت قد تغيرت، فمنذ عشرة أعوام ــ كانت كما يقول الراوي «بضة ممتلئة بادية الأنوثة، ولكنى قرأت في عينيها المسليتين نظرة براءة وسذاجة بل طفولة كاملة لولا ما يلوح فيهما بين الحين والحين من الحزن العميق الذي لا

(١) الرسالة العدد ٤١٨ ــ ٧ ــ ١٩٤١ ص ٨٨٢.

(٢) السابق ص ٨٨٣.

(٣) همس الجنون ص ٣٣. (وانظر الرواية ع (٧) ص ٥٠٦ وما بعدها).

تعرفه الطفولة الحقة »[١] ولكنها الآن ــ أى في عام ١٩٣٠ ــ تحكى عيناها (كما لاحظ الراوى)» نظرة جامدة لا حياة فيها [٢] رغم أنها «ما تزال تحافظ على جمالها وأنوثتها«ولقد كانت في الماضى كشأن نساء زمنها» محاطة بسياج من الأسلاك الشائكة» [٣] حينما حاول ــ الراوى ــ أن يتودد إليها بقصد إنشاء علاقة معها من أى نوع، فلم تشجعه، وكبتت في صدره رغبته الجامحة. ولكنها الآن بعد مرور تلك السنوات تتحدث إليه بدلال ، ورقة وهي تبتسم ابتسامة عذبة تسيل إغراء . . »[٤]، كما تتناول تجربتها مع زوجها الوصولي محللة لحياتها الزوجية بوعى أدهشه [٥]. لقد اتفقت مع الـزوج أن تعطيه من مالها الذي يطمع فيه ــ في مقابل أن يمنحها حرية التصرف، والحركة، والعشق. ولكنها بعد أن تنوعت تجاربها مع رجال عديدين تحنق على هذه الحرية وتتمنى العبودية لو كانت مرتبطة بحب صادق: «ما تمنيت على الله من شيء مثلما تمنيت أن يسلبى حريتي هذه في لقاء أن أحظى بالسعادة التي أحلم بها والعطف الذي أتحرق اليه وأنا مستعدة دائما أن أتنازل عن حريتي بائنة لمن يهبني قلبه وإخلاصه . . كم تعبت، وكم بحثت . . وكم ضقت بحريتي . . . »[٦].

فهذه الرحلة التي قطعتها «المرأة» من أجل بلوغ تلك العاطفة الصادقة التي أشرنا، وما اقترن بذلك من تغير في طباعها ونفسها، ناسب أن يوظـف لها تلك المدة الزمنية «غير القصيرة». إنّ وسيلة المرأة إلى تلك العاطفة بعد فشـل حياتها الزوجية ــ كانت «حرية» السلوك التي حصلت عليها من

---

(١) السابق ص ٣٢.
(٢) السابق ص ٣٦.
(٣) السابق ص ٣٢.
(٤) السابق ص ٣٩.
(٥) السابق ص ٤٤ ــ ٤٥.
(٦) السابق ص ٤٦.

زوجها. ولا نظن أن توصل المرأة نفسها إلى أن تلك «الحرية الممنوحة لم تحقق لها التوازن» الذي تنشده ــ لا نظن أن توصل المرأة إلى هذه الحقيقة بإمكانه أن يتم، في لحظة أو لحظات ساعات أو أيام. بل إن «البعد الزمني» الأكثر استغراقا هو الذي يناسب ذلك. وهذا في حد ذاته استثارة لاجساسنا بحدة الحركة الزمنية، وبروزها، لأنه أوجد فينا «قابليّة» الانتظار، أو «الصبر» لشهود مستقبل الفعل أو نهايته التي انتهت إليها المرأة، وهي استمرارها في البحث عن «الرجل» الجديد بأن تطرح من أجله «حريتها» الكاذبة في مقابل حب حقيقي أو عاطفة صادقة من جانبه.

وثمة قصص أخرى من قصص هذه المرحلة لا يستغرق عرض الحدث في كل منها سوى «زمن قصير»، أقصر مما لاحظناه في القصص التي عرضنا منذ قليل، يتحدد الحدث بيوم أو أيام. بساعة أو بساعات أو بدقائق. وهذا البعد «يمكن أن ندركه ونحن نتلمس الإطار الزمني في قصص وفيرة هي أغلب قصص هذه المرحلة، مثل: كيدهن ــ عودة سنوحي - الهذيان ــ الورقة المهلكة ــ عبث أرستقراطي ــ هذا القرن ــ الثمن - فلفل - نحن رجال ــ الجوع ــ ليلة الغارة ــ بدلة الأسير ــ المرض المتبادل ــ مرض طبيب ــ مفترق الطرق ــ حياة للغير - حلم ساعة - همس الجنون.

فالحدث في «كيدهن». كما هو معروض من خلال عمل شخصية «جمال بك ذهني» المركزية ــ يدور حول رغبة «جمال ذهني» الحادة والعجولة في الكشف عن الحقيقة. والوصول إلى اليقين: هل زوجته الجميلة «حياة» خائنة أم غير خائنة؟: إن «الشك» في زوجته قد بدأ يتسلل إلى قلبه منذ أن أحيل الى المعاش من عمله كمستشار قضائي: فلقد لاحظ وهو الذي بلغ الخامسة والستين ــ أن زوجته التي تصغره بخمسة وعشرين عاما ما تزال حسناء ((يعطيها الزمن ــ الآخذ منه ــ نضجا وكمالا، ويزيدها كل يوم حسنا على حسن[1])). «وأن ضابط شاب يقيم في «فيلا» تواجه

(١) همس الجنون ص ١٠٨ (وانظر الرواية ع (٤٨) ص ٢٠ وما بعدها.

قصره، وهذا الضابط يكثر وقوفه في الشرفة وهو يتألق جمالا وقوة وشبابا وغرورا لقد: «انقبض صدره لمرآه ـ وتوجس منه خيفه[1]. .» ولقد راقبه عدة مرات، ثم قرر نقل غرفة نومه التي تواجه شرفة الضابط بعد أن أجرى مع زوجته «تحقيقا» بدت بسببه مستاءة من تصرفه: «لقد رأيته مرارا ينظر إليك نظرات وقحة سافلة جعلتني أفكر جديا في نقل حجرة النوم إلى الجهة الأخرى. «فقالت بلهجة استياء: «ولكنه تعب لا مبرر له وأرى أنه يتضمن إهانة قاسية لي يابك[2]. .»

وعلى الرغم من أن الزوجة قد وافقته على تصرفه لكن الرجل لم يهدأ أو يستقر «ولم تهادنه شكوكه ومخاوفه[3]». لقد فرضت تجربة هذا الحدث إذاً «منذ بدايته» ـ «العمل السريع» أو التصرف العجول الذي يدنينا بسرعة من الحقيقة: «إدانة» أو «لاإدانة» ـ مما استدعى أن يكون «الزمن المناسب هنا هو «زمن» لا يتعدى بضعة أيام. إن للرجل مغامرات نسائية سابقة عديدة، ويكبر زوجته بخمسة وعشرين عاما. ولا يزال بريق العمل في عينيه. والفراغ لم يتعوده. فلا بد من حركات متلاحقة ليرى ما إذا كان واهما أو على حق. ويكون علينا أن نظل في حالة «استنهاض» له متصلة. ليمكن لنا أن نبلغ اليقين معه، وهذه الحالة تشكل إحساسا متوترا بانقضاء «الزمن» الذي أخذ يواصل تقدمه متلائما مع حركة الشخصية الساعية نحو التوصل الى الحقيقة.

وعلى هذا النحو من ضرورة توافق «الفترة الزمنية مع تجربة الحدث تمضي القصص الأخرى المحددة زمنيا بما فوق الساعة أو الساعات «كقصة الهذيان». «المرض المتبادل» ـ «الزيف» ـ «نكث الأمومة» ـ ثمن السعادة ـ الشر المعبود ـ روض الفرج ـ من مذكرات شاب ـ خيانة في

---

(١) السابق ص ١٠٨.

(٢) السابق ص ١٠٩.

(٣) السابق ص ١١٠.

رسائل. في قصة «الهذيان» تتوافق قضية الحدث، مع إطارها الزمني. هذت الزوجة النفساء بالخيانة، ومن الضروري لدى صابر أن تتكلم الآن أكثر: (نعيمة. من راشد. ماذا فعل راشد؟ نعيمة)[1]، حينما بدا له أنها استردت وعيها قليلا حاصرها قائلا: «أجرى الهذيان على لسانك كلاما يحتاج إلى إيضاح[2]». ان الزوجة الهاذية موشكة على الموت. لذا لا نتصور أن يستغفرق الموقف زمنا طويلا.. قبيل الفجر حدث الاعتراف الرهيب: انقلب الشعور إلى الضد: حلت القسوة مكان الرحمة، والتمزق محل التوازن، لا بد للزوجة من أن تفصح أكثر. عند سفور الصبح لم يحظ بالمزيد. خرج إلى الخلاء ظهرا ليفتش في الذاكرة «عن الفاعل» وليقوم حياته الماضية. وليفكر في بنوة الوليدة،.. وعاد عصرا مدفوعا بالرغبة في أن تفصل الزوجة الخائنة — حيث لا يكذب الهذيان — في أمر بنوة الطفلة: ابنة من؟. لكن الموت الذي مهد الكاتب لحتمية وقوعه كان أسرع منه: **لقد ماتت الزوجة، تاركة «صابر» لعذاب الشك في أمر «الطفلة» — ذلك العذاب الذي دفعه إلى الانتحار...**

وهكذا تفرض طبيعة الحدث «إطارها الزمني» في الهذيان. كما تفرضه في نكث الأمومة. والزيف. وثمن السعادة وغيرها مما ذكرنا. ذلك الإطار الذي انحصر في يوم أو ايام. ولكن طبيعة الحدث في قصص «بذلة الأسير» و «منذ القرن» «والثمن»، وحياة للغير، وغيرها — هذه الطبيعة تختلف عن طبيعة الحدث في القصص السابقة من حيث أن الحدث ليس إلا لقطة «سريعة». أو ومضة خاطفة تلك اللقطة أو الومضة التي لايتلاءم معها غير ((زمن محدد بدقائق)) قليلة فحدث بذلة الأسير يقع على رصيف محطة القطارات الرائحة والغادية، التي تشهد «جحشة» وهو مدفوع بتصريف سجائره في «وقت وجيز» لكى يرجع الى نبوية، فيتعامل مع ركاب قطار

(١) همس الجنون ص ٨٠
(٢) السابق ص ٨١

متأهب للسير. ومعنى ذلك أن هذه اللقطة لن يكون زمنها سوى بضع دقائق هي المدة المقررة لوقوف القطار - وهذا القرن «يقع حدثها في منتصف الليل. فيجري النقاش بين الباشا وزوجته من ناحية، وبين الشاب المتسلق لسور القصر أملا في لقاء فتاتها من ناحية أخرى... يجري هذا النقاش بسرعة تتناسب مع ضرورة مغادرة الباشا وزوجه للحديقة التي تتم فيها هذه المناقشة لأنهما في حالة سكر. و «الثمن» ليست سوى معارضة بين امرأة فقيرة وأخرى ثرية في محل تجاري: و «حياة للغير يقدم حدثها كهل موشك على اتخاذ قرار حاسم يخرس به صوت قلبه إلى الأبد. مضحيا به من أجل شقيقه الأصغر - فكل تلك اللقطات، عابرة، وسريعة، ولا ينتظر أن تطول مدة عرضها وإلا بدا الطول غير ملائم لطبيعة الحدث. وهكذا يمكن القول مع قصص: الجوع فلفل - مرض طبيب - الورقة المهلكة - حلم ساعة - عبث ارستقراطي - نحن رجال - مفترق الطرق - وغيرها من قصص هذه المرحلة، التي تعرض طبيعة أحداثها، أزمانا وجيزة لعرضها.

ورغم هذا القصر الزمني الملاحظ على حدث «اليوم أو الأيام» وعلى حدث الساعات أو ما دونها «فإن إحساسنا به لا يقل توتراً عن إحساسنا بزمن «حدث السنوات والشهور» الذي قد تناولناه منذ قليل، فتوتر «جمال ذهني» في «كيدهن» بسبب غلبة احتمال خيانة زوجته، يجعلنا نشعر بأن «الزمن» يمضى مضيا محسوبا ، إذ إنّ من الضروري للرجل العجوز أن يقع في كل لحظة على دليل جديد يمكنه من إدانة زوجته، ويقربه من نقطة اليقين التي يسعى إليها سعيا. إنه ينهى جلسة المقهى التي جمعته بصديق ليفاجىء زوجته واقفة في الشرفة بينما كان الشاب واقفا في الشرفة الأخرى[1]، وإنه يقرر أن يصحب زوجته في أى مكان تذهب إليه، فضلا عن عدم تركه للمنزل، فيذهبان معا للزيارة «وللتسويق في شيكوريل» ولأن تقدم سنه

(١) السابق ص ١١٠.

لم يمكنه من الاستمرار في التجول فقد طلب أن ينتظرها في سيارته. تكرر ذلك مرات ولكنه يقلق ذات مرة فيدخل المحل فلا يجدها. . وبعد بحث، رآها. وفي اليوم التالي يقرر ملاحقتها عن بعد، فيجدها تخرج من الباب الخلفي للمحل فيتبعها وهي تدخل العمارة المقابلة فيمضي خلفها وتختفي منه في الطابق الرابع لكن أي شقة دخلت. . . . ؟؟. الخ. . .

إن هذا الجهاد المتصل آخر الأمر لم يتمخض عن أي دليل يدين المرأة. فلم يستطع أن يثبت الخيانة. ولكنه لا يستطيع أن ينسى أنها تخونه إنه سيظل في حالة استحثاث لقدراته الذهنية والجسمية ــ حتى يحصل على الجواب «هل هي خائنة أم غير خائنة؟». وهذا الاستحثاث «طريق إلى ادراكنا المستمر لحركة الزمن حتى ولو ظل تعاملنا مع الحدث سنوات بعيدة.

وكذلك تتوافق حركة أحداث قصص بذلة الأسير ــ هذا القرن ــ الثمن وغيرها من قصص «اللقطة العابرة»، مع طبيعة أطرها الزمنية. حيث يدرك الزمن ادراكا حادا ناشئا عن حركة الحدث المتوترة، فعلينا في بذلة الأسير أن نحسب وبيقظة الدقائق التي تسبق دخول القطار إلى المحطة والتي يستغرقها وقوفه، وأن نحبس الأنفاس خوفا على مصير جحشه الذي تنسج خيوطه بسرعة ملحوظة لا تقدر إلا بدقائق معدودة. كما أن علينا في قصة هذا القرن أن نصل بسرعة إلى قرار الباشا السكير «أيسلم الشاب العاشق الى الشرطة فتكون الفضيحة؟ أم يخضع لارادة زوجته السكيرة فيزوجه من الابنة العاشقة» - حتى يترك الحديقة التي كانت مكانا غير مناسب لحالة سكر الزوجين . . . وهكذا ــ فالاطار الزمني لقصص هذه المرحلة مرتبط بتجربة الحدث ارتباطا منطقيا أي أن طبيعة الحدث وطاقته النفسية هي التي تتدخل في تحديد الزمن طولا أو قصراً، وفي الاحساس بوقعه سواء كان الزمن محسوبا بالسنين، أو بالشهور، أو بالأيام، أو بالدقائق المعدودة على نحو ما عرضنا لزمن عفو الملك ــ الشريدة ــ وثمن زوجة ــ وكيدهن ــ وهذا القرن ــ وبذلة الأسير.

المكان:

ويعني الكاتب في قصص هذه المرحلة بالمكان عناية تتفق وحركة الحدث المرحلية، بمعنى أن تريث المعالجة الفنية قد أتاح للمكان طاقة فعالة، وظفت لخدمة الحدث على نحو ما ذكرنا من قبل ونحن نتصدى لهذا العنصر في قصص المستوى الثاني من مرحلة البداية(١). ففي ثمن زوجة ـ مثلا ـ كان دكان الحلاق المواجه لمسكن حمدي المخون ـ كان العين التي انطلقت منها سهام الحدث، ففيه عرف حمدي الحقيقة الرهيبة التي خفيت عنه، ومنه تمت مراقبة الحلاق للشاب الذي غزابيت الزوجية. ومقهى النجمة الذي ينتظر فيه الشاب مغادرة الزوج للعمارة ليسرع إلى مخدع الزوجية، يمثل كذلك «عينا» أخرى تراقب الزوج. كما أن هذا المقهى صار مصدر «إثارة نفسية» لحمدي ـ منذ علم من الحلاق أن الشاب المذكور يتخذ منها مجلسه الصباحي مراقبا لغياب حمدي عن الحى ليدخل العمارة:

«ولدى مروره بمقهى النجمة قاوم رغبة شديدة نازعته إلى تصفح وجوه الجالسين بها وخيل اليه أن عينين براقتين تراقبانه بحذر وسخرية فغلا الدم في رأسه، وخضب وجهه الشاحب باحمرار الخجل والعار..» (٢) وحجرات المسكن الذي قرر اقتحامه لمفاجأة العشيقين ـ كانت مغلقة وكان الصمت مخيما «كانت الردهة خالية، وجميع الحجرات مغلقة»(٣) فأثار ذلك جوا من الغموض يستدعى حركة أخرى لكشفه. «فانصرف نظره الى حجرة النوم، ودنامنها على أطراف أصابعه حتى صار بازاء بابها المغلق وأنحنى قليلا، ووضع أذنه على ثقب الباب وأرهف سمعه.»(٤).

---

(١) انظر ص ٤٠ من هذا البحث.

(٢) الرواية العدد ٢٤ ص ٥٤٩.

(٣) السابق ص ٥٤٩.

(٤) السابق ص ٥٤٩.

. . .

وعلى هذا النحو من توظيف المكان توظيفا دالا، يجعلنا نحس به، ككيان يفرض نفسه، ننظر إلى « المكان » في القصص الأخرى، ولكن مما لا يمكن إغفاله هنا — أن «المكان صار يملك إمكانية أو طاقة» يمكن لها أن تعمق الإحساس به، وذلك راجع إلى ما يمكن لنا أن نسميه التحديد المكاني إننا في «ثمن زوجة» نتعامل مع «صالون الحلاق»، و «المقهى»، و «مسكن الزوجية». وفي «الشريدة» نشهد «زينب» في مسكن أسرة «حسونة» بمصر الجديدة. ثم نلتقي بها في فندقي «ريش»، و «اكس لا شل» في الأسكندرية. و «والهذيان» يقع أغلب حدثها في حجرة النوم. و «هـذا القرن» تجري في حديقة القصر، «وبذلة الأسير» على رصيف المحطة. وهكذا. فالأماكن التي يجري فيها الحدث محدودة، وهذا في حد ذاته يطبع «الحدث» بطابع «التركيز» كضرورة فنية تشد انتباه القارىء وتضمن عدم توزعه. كما أن لهذا «التحديد» المكانى فعالية أخرى، إذ انه يحقق للحدث وقعا مؤثرا ، ويجعلنا نحس بحركة الزمن، ويزيده وضوحا.

وعلى هذا فالتحديد المكاني يحقق ثلاثة أغراض: هي: «التركيز»، ووقع الحدث» و «اتضاح الزمن». فقصص الشريدة والأراجوز المحزن — وكيدهن وغيرها، تقع أحداثها في أماكن محدودة تنحصر بين مكانين أو ثلاثة [1]، «منـزل القـاهرة» وفندقي الأسكندرية في الشريدة — والمحفل الانتخابي ورصيف المحـطة في الأراجوز المحزن — والقصر والمقهى و «شيكوريل»

---

(١) يلاحظ أن المكان في قصة «مذكرات شاب» (أو أكل العيش يحب) قد طبع بطابع التعدد وكثرة التنقل. غير أن هذا التعدد أو هذا التنقل له ما يبرره، إذ أن طبيعة الحدث وقضيته اقتضت، من الراوي الحركة الدائبة. وهذه الاستمرارية في الحركة قد نجحت في خلق إحساس ثابت وهو «ضرورة التوسل بمختلف الأسباب» لتحقيق الغرض الوصولي للشاب. مما استدعى ذلك ان يقوم الكاتب بعرض علاقة الشاب بمجموعة من الأشخاص كل في مكانه أو مقره. انظر القصة في همس الجنون ص ٦٦ وفي مجلة الساعة ١٢ العدد ١١ ص ١٠ وما بعدها بعنوان «أكل العيش يحب».

والعمارة المواجهة له في كيدهن . . هذا التحدي ساعد على تقديم الحدث تقديما مكثفا، أتاح لنا أن نشهد وقع الحدث حركة حركة وخطوة خطوة ــ كما جعلنا بسبب ملاحقة وقع الحدث هذا ــ نحس «بوقع الزمن» حيث نحتّ الشخصية ــ المتضمنة للحركة الموقعة ــ أن تتقدم إلى الامام . . إلى نهايتها المحتومة . .

ومن جهة أخرى يمكن «لفعالية التحديد المكاني» أن ندركها في قصص أخرى -- إدراكا أشد وضوحا . وأشد بروزا . علينا أن نلاحظ تحديد المكان في «هذا القرن» ــ «عبث أرستقراطي» ــ «الهذيان» ــ «بذلة الأسير» وعودة سنوهى وغيرها من قصص «اللقطة العابرة»، سوف نجد أننا لم نتجاوز حديقة القصر في هذا القرن ــ ولم نغادر قصر حامد بك عرفان في عبث ارستقراطي ولا حجرة نوم صابر في «الهذيان»[1] ــ ولا قصر الملك الفرعونى «سنوسرت» في «عودة» سنوهى [2]»، ورصيف محطة السكة الحديد في «بذلة الأسير»: فالحدث في كل قصة من هذه القصص، يقع في «مكان واحد» يحق لنا القول، إنه يمثل أقصى درجات «التحديد المكاني» الفعال، فقصة «هذا القرن» تتم في «حديقة» قصر الباشا، كما لو كانت «دراما قصيرة» ونحن القراء مشاهدوها. بين أسوار الحديقة جرى الحدث . الباشا وزوجته عائدان من سهرة ــ وقد بلغ بهما السكر مبلغا شديدا . حركة ضبط شاب تسلق السور تقطع حديث الزوجين العابث المستهتر ــ هذا الشاب عشيق للابنة الوحيدة «لولو» - عنصران شكلا الحدث . قد وقعا في مكان واحد . جذبا «الانتباه»، لقد أدت هذه المحدودية المكانية دورها في خلق «الايقاع» . وتدرّجه ووصوله الى نهايته المحتومة . وكل لحظة تمضى لها وقع وايقاع، لقد تولد الاحساس بوقع الزمن من ضرورة وأهمية مغادرة هذا المكان ذي المنظر الواحد الذي يتيح

(١) انظر القصص في مجموعة همس الجنون الصفحات : ٧٦ (الهذيان)، ١٠٦ (كيدهن)، ١٦٢ (بذلة الأسير)، ٢٩٠ (عبث ارستقراطي) .

(٢) الثقافة العدد ١٣٣ بتاريخ ١٩٤١/٧/١٥ ص ١٢ .

للآخرين أن يراقبوا منه (البواب ـ السائق ـ الحارس) ولكن ليس سهلا ترك المكـان قبل أن يتقرر مصير الشاب العاشق. وهكذا تمكن المكان «الانفرادي» من أن يثير ذلك «الايقاع» من جهة، وينشط الاحساس بوقع الزمن من جهـة ثانية. كما أمكن للمكان الانفرادي الذي جرت عليه أحـداث القصص الأخـرى ـ أحداث اللقطة العابرة ـ أن يحقق هذا الغرض. أي ايقاعي الحدث والزمن.

الفصل الثالث

العرض واللغة

(١) أسلوب العرض:

ويمكن للباحث فيما يتعلق بعرض هذه القصص ــ أن يلاحظ ثلاث طرق عرض بها الكاتب أحداثه القصصية، والسؤال الذي يطرح عندما نتذكر أسلوب عرض قصص البداية ــ هو: هل ثمة تقدم أو تطور يمكن أن يسجل لعرض قصص المرحلة الوسطى؟. لقد أوضحنا هناك أن عرض القصص تراوح بين «التوالي السردى السريع» (قصص المستوى الأول [١]) والطموح إلى التريث لتعميق الحدث« (قصص المستوى الثاني[٢]) وقد خضعت كل من الطريقتين الى فكرة الكاتب عن «الحدث» كما أشرنا.

وتوضح قصص هذه المرحلة أن الكاتب قد عمد إلى ثلاث طرق مختلفة لكل منها دلالتها أو قيمتها الفنية التي تمثل تطورا في أسلوب العرض لدى الكاتب. فالطريقة الأولى تتعلق باستخدام «المنهج التحليلي» و «المنهج التمثيلي» منفردين أو مجتمعين في تقديم الحدث أو عرض الشخصية وهي الطريقة التي يمكننا ان نطلق عليها «التشكيل الثنائي» الذي يمكن تحديده على هذا النحو:

إن كاتب القصة القصيرة ــ والرواية والمسرحية ــ يأتي إلينا في عمله بالشخصية المعينة من واقع الحياة، نتيجة ملاحظاته المباشرة، وقد يأتي بها عن طريق «السماع» أو «القراءة» وقد تكون هذه الشخصية المعينة. وليدة

---

(١) انظر ص ٣٢ وما بعدها من هذا البحث

(٢) انظر ص ٧٩ وما بعدها من هذا البحث

خيال «محض تخيلها الكاتب وأنشأ حولها موقفه، أو مواقفه، ولكن المهم هو: «أن المعرفة الواسعة لمختلف الشخصيات الإنسانية ضرورية جدا للقاص الذي يسعى إلى رسم شخصيات صادقة حية [١] » وهذه «الخبرة الواسعة» تسبق بالطبع عملية تناول الشخصية. وتتمثل نتيجة الخبرة هذه في قرب الشخصية من الواقع أو بعدها عنه. وهذا ما يفرق بين كاتب وكاتب أو بين بعض القصص لكاتب واحد وبعضها الآخر.

ونلاحظ أيضاً قصصا يعمد كاتبها الى توظيف طريقة أو اسلوب يقدم به شخصياته، يغاير أسلوبا آخر يعتمده الكاتب وهو يعرض شخصياته، فثمة أسلوب يستهدف رسم الشخصية، يشرح عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها، وقيام الكاتب بالتعقيب على بعض تصرفاتها، وتفسير البعض الآخر، وذلك الأسلوب هو «الأسلوب التحليلي»[٢].

وهناك أسلوب آخر، ينحى فيه الكاتب نفسه جانبا ((ليتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها، وتكشف عن جوهرها، بأحاديثها، وتصرفاتها الخاصة، وقد يعمد الى توضيح بعض تصرفاتها عن طرق أحاديث الشخصيات الأخرى عنها وتعليقها على أعمالها[٣]..» وهذا الاسلوب هو «الأسلوب التمثيلي».

وقد استخدم نجيب محفوظ الأسلوب «التحليلي» في رسم بعض شخصيات قصص هذه المرحلة كما مزج بين الأسلوبين وهو يعرض الشخصية «الواحدة في بعض القصص: فالأسلوب الأول (التحليلي) قدم به شخصيات «جودة» في مهر الوظيفة، و«محمد» في «الحظ» وروحية في « نكث الأمومة» وغيرها من شخصيات القصص الأخرى[٤]: تناول الكاتب «جودة» سمة،

---

(١) الدكتور محمد يوسف نجم فن القصة ص ٩١.

(٢) الدكتور محمد يوسف نجم، فن القصة ص ٩٨.

(٣) السابق ص ٩٨

(٤) الرجل الذي لا يقاوم (الرسالة العدد ٣٦٣ ــ ١٧ ــ ٦ ــ ١٩٤٠)، القيء (الرواية ع ٤١٨ ــ ٧ ــ ٧ ــ ١٩٤١) وكذلك قصة بعد عشرة اعوام (الثقافة ــ ع ١٥٥ ــ ١٦ ــ ١٢ ــ ١٩٤١)، والاماني الضائعة (الساعة ١٢ العدد ٧ ــ ٢ ــ ٧ ــ ١٩٤٢).

ومظهرا حيث بين أنه ((بسيط الحال من أسرة فقيرة طيب القلب قليل الخبرة))، و «عرض» لعواطفه وأفكاره فهو ينتظر على شيء من الأمل والاستبشار «ردود الوزارات والمصالح الحكومية على الطلبات التي حررها يطلب فيها وظيفة تتيح له أن يحقق هدفه الذي يسعى إليه منذ كان طالبا في الحقوق وهو احتلال منصب قيادي في الوزارة مثلما فعل قادة الماضي والحاضر. ولقد تألم لصمت الوزارات عن طلبه، «ولم يكن أحد يهتم لشأنه سوى أبيه العجوز الذي لا يملك ضراً ولا نفعاً[1]» وقد قام الكاتب بعد الحوار الذي دار بين «جودة» والوسيط بالتعليق على الوظيفة الكتابية التي رضي بها «جودة» فهي أقل الوظائف ثمناً ـ علق على هذه الوظيفة قائلا : «وظيفة كتابية؟ أين هذه من المجد والوزارة ومثله الباشا العظيم[2]؟» ثم قام بتفسير قبوله لها إذ أرجع ذلك إلى أنه «قد سدت في وجهه الطرق، وأظلمت الدنيا في عينيه فينبغي أن يغض عن الآمال العالية ولو إلى حين ريثما يبحث عن كسرة الخبز أولا، ومن يعلم فقد تتمخص البداية الصغيرة عن نهاية عظيمة، فكم من الوزراء قد بدأوا كتبة في المحاكم المقبورة في أقاصي الصعيد[3]». وفي قصة «نكث الأمومة» يرصد نجيب محفوظ عواطف الشخصية وأحاسيسها بوصفها زوجة وأما، لكنها زوج وأم من نوع خاص، اذ هي موزعة النفس بين الرضا بالواقع الأسري والأمومي، وبين الفرق من هجمة الشيخوخة القارسة ومن ثم فقد غدت «كالمجنونة يخفق قلبها جزعا واشفاقا كلما طرقت أذنيها دقات الساعة [4]...» ويفسر المؤلف هذا التمزق معلقا على حبها لولديها ـ مدحت وحياة ـ وخوفها منها بقوله: «فهما بلا شك لذة الامومة التي تخفق في

---

(١) الرسالة العدد ٢١٤ ـ ٩ ـ ٨ ـ ١٩٣٧ ص ١٣١٢.
(٢) السابق ص ١٣١٤
(٣) السابق ص ١٣١٤
(٤) همس الجنون ص ٢٢٩. وانظر الرواية ع (٣٧) ص ٧١٢ وما بعدها.

صدرهـا ولكنهما آيتان على كذب شبابها[1]»، ويقدم الكاتب مزيدا من بواعث خوف الأم من ولديها حيث ينظر الناس الى مدحت حينما يصحبها الى اي مكان على أنه زوجها لا ابنها. قالت امرأة لها يوما: ((ما أحرى الذي يراكما بأن يقول ما أسعدهما من زوجين. ولم تدر ما إذا كانت المرأة تثنى على شبابها أو تغمزه، وعلى كل حال لم تستصحب فتاها بعد ذلك أبـدا[2]..)) وحيث وجـدت الأم في زواج «حياة» ابنتهـا ـ كما يصر الزوج ـ إفاقة لها من وهم الشباب الذي تتعلق به، لأن الابنة ستغدو «زوجـة، وتمسى أمـا، فتسمع عن قريب من يناديها بقوله: «جدتي ـ جدتي[3]» ومن ثم فقد رفضت هذا الزواج. وعاندت بل وتآمرت ضد ابنتها كما تجنبت الظهور مع ولدها، و «يعلق» الكاتب على ذلك: إنها على وشك «أن تفقد محبة ابنها إلى الأبد، بل ابنها وابنتها معا لأنه، لا مدحت، ولا أى ابن فى الوجود يستطيع أن يبر بمثل هذه الأمومة المتوحشة[4]».

ولقـد جمع نجيب محفـوظ بين هذا الأسلوب التحليلي»، والأسلوب التمثيلي «في رسم أغلب شخصيات قصص المرحلة الوسطى، فيقدم لنا في قصة «فتاة العصر» شخصية «قدرى» ـ تقديما تحليليا يتناول خلاله أفكاره، وعاطفته وموقفه الأخلاقي: .فقدرى «فاضل الخلق له دين ومروءة وعفه، وحياء، يحفظ القـرآن، ويستلهمه القول والعمل، ويقيم الصلاة زلفى وتقوى، ويؤدي الزكاة طاعة ورحمة، ويصوم رمضان تدينا وتطهراً[5]» ثم يوضح الكاتب سرّ تلك المثالية، فيرجعه إلى ما يتصّف به باطنه أو داخله « ومن يطلع على باطنه يجد صورة صادقة لظاهره، وقد وهبه الله ضميرا يحاسبه على الخطرة الحبيسة

---

(١) السابق ص ٢٢٩.

(٢) نجيب محفوظ، همس الجنون. ص ٢٢٩.

(٣) السابق ص ٢٣٠.   (٤) السابق ص ٢٣٠.

(٥) نجيب محفوظ، الرواية، العدد ١/٤٣ ـ ١١ ـ ١٩٣٨ ص ١٠٥٥.

حسابة على العمل المحسوس ويضرم في نفسه حماسا وشوقا الى المثل الاعلى[١] » .
وتحديد الكاتب لسر مثالية « قدري » إنما هو تحديد للسبب أو الباعث . . ثم يتناول الكاتب موقف قدري الفكري من « قضية الحب » إذ هو ـ الحب ـ « الجاذبية النفسية التي يهتدي بها الانسان إلى شريكه في الحياة بينما الحب المطبوع بطابع العبث ، والقبل والوعود الكاذبة ، رذيلة منكرة[٢] » . ومن ثم فهو يرى أن اختلاط الفتى بالفتاة ، حرام ، وخطيئة ، « فالرندي فو » باب من أبواب الحب المحرم ، لا الحب الفاضل »[٣] .

ثم يتيح الكاتب للشخصية أن تعبّر عن باطنها في مواضع عديدة مستخدما بذلك «المنهج التمثيلي» بعد أن عرضها بالأسلوب التحليلي على نحو ما قدمنا: وذلك أنه قام بتنحية نفسه وابعادها في تلك المواضع العديدة، حيث أعطى الشخصية قدرا من الحرية، لكي نطلع على ما يتجاذب ويتردد في داخلها وبخاصة في مجال اختبار «المبادىء» التي تعتنقها الشخصية، فقدرى رغم وضوح موقفه الفكرى من قضية «العصرية في الحب» لم يمنع نفسه من محاولة اختيار هذا الموقف الخاص، فبدا في أول الأمر مترددا في النظر إليها، التقت عيناه بها مرة فقال لنفسه وقد اهتاجه الحياء والغضب: «عسى الا تكون رأتني[٤]»، ثم راح يفكر فيها حينما أخذت تلفت انتباهه بالحديث، بصوت عال وهي واقفة في نافذة غرفتها فكر فيها على هذا النحو: ((« . . . ترى من تحادث؟ ولكن ما له هو ومن تحادثه . . فلتحدث من تشاء . . أو فلتحدث نفسها كالمجانين . . المهم ان يصم أذنيه عن صوتها الخبيث . . ياللشيطانة . . إنها لا تقنع بهذا الحديث فتضحك ضحكتها

---

(١) السابق ص ١٠٥٥ .
(٢) السابق ص ١٠٥٧ .
(٣) السابق ص ١٠٥٨ .
(٤) السابق ص ١٠٥٦ .

الرقيقة الطرية المغرية، وتالله إنها لتضحك لا بدافع السرور أو الطرب، ولكن ايقاظا للشهوات والعواطف. فكيف السبيل إلى تفهم الروماني والشريعة، وسط هذه الاذاعة الجنونية المضطرمة..» وقد اضطرب «قدرى» حينما شددت الفتاة من هجومها بأن تحدثت الى طفل صغير مداعبة، ولكنها كانت تحدث «قدرى»، لقد استسلم للاصغاء استسلام المجاهد اليائس أضناه الجهاد والعزم فهتف من أعماقه «رباه.. اغفر لي ذنبي، وهب لي من لدنك قوة..[1]..)) ولكنه مالبث ان أجابها واتفقا بالاشارة على أن يلتقيا. ولما جمعهما اللقاء في حديقة بالقرب من الاهرام ورآها تطلب من النادل. «شراب البيرة اندهش، وفكر»: كيف يشرب خمرا محرمة؟ وكيف عرفت هذا المقهى المنعزل البعيد؟ ومتى عرفته؟ من الذي صحبها إليه أول مرة؟.. ياليها من فتاة غريبة الأطوار... غاية في الجسارة والجرأة.. انظر إليها كيف تجلس واضعة رجلا على رجل وساقها بادية حتى الركبة.. وانظر كيف تفتح مقدم معطفها عن صدر ناهد فيلوح ثدياها من وراء ستار الفستان الرقيق كتفاحتين آن أوان جنيهما...»[2]، ولقد ناقشته الفتاة في أمر الزواج منه، لقد اختارته ولا مانع من أن تبدي رأيها وقد اعترفت بأنها جربت غيره من الشبان، لكنها لم تمل إلا لسواه [3]. ورغم إحساس قدري بصدق قولها لكنه جعل يقول لنفسه: «ماذا يكون حالي لو تزوجتها ورآنا، واحد من أصدقائها القدماء فمال على صاحبه وقال ساخرا «أترى هذه المرأة التي تسير الى جانب زوجها...؟ كانت وكانت.. وكنت، وكنت» [4] فكل هذه النصوص، ليست الا تعبيرا عن نفسية قدرى، حيث قد استخدم الكاتب في سبيل ذلك «الحديث الداخلي» أو «الهمس النفسي»، للكشف عما تفكر فيه الشخصية، خلال تحركها المسبّب، إن المؤلف ــ هنا ــ من أجل إطلاعنا على باطن

(١) السابق ص ١٠٥٦ ــ ١٠٥٧.
(٢) السابق ص ١٠٦٠.
(٣) السابق ص ١٠٦٢.
(٤) السابق ص ١٠٦٤.

الشخصية، كان يرفع يده عنها، ويبتعد، لتبوح الشخصية وتقدم لنا «وثيقة داخلية» يمكن بها أن نزداد فهما للشخصية.. ولكن الكاتب. كان يعود ليعلق، ويشرح ــ ويفسر، ثم ينأى مرة أخرى عن الشخصية فيدعها تعبر عن نفسها بواسطة ما ذكرنا وعن طريق تصرفها.. وهكذا: فقدرى يعلن عن دهشته عندما شاغلته، وتحدثت اليه الفتاة من النافذة. بل انه يزداد دهشة بدعوتها له بالخروج معا، ومع ذلك فهو يستجيب، ويوافق، ليلتقيا في المقهى. ولقد ارتبك عندما دعته ــ على أساس موقفها العصري ــ إلى تقبيلها، ولكنه أخذ جرعة من كوب البيرة الذي طلبته الفتاة على سبيل التجربة [1].

ثم يوظف الكاتب كذلك «العبارة أو الحديث الحواري» لتحديد ملامح قدرى، فهو يستنكر بشدة أن تدخل الفتاة في تجربة حب قبل الزواج حتى ولو كان الغرض من التجربة ــ الزواج: تقول الفتاة:

ــ كنت أبحث عن ضالة قلبي المنشودة.

ــ لم لا تنتظرينها حتى تأتيك هي دون تلوث[2]. وهو لا يحب من أصوات المطربين إلا صوت «صالح عبد الحي» رغم أن تلك الفترة كان يتربع على عرشها الغنائي «أم كلثوم وعبد الوهاب» تقول الفتاة:

«كم أنا فرحة، وكم أجد رغبة ملحة في الغناء.. ماذا تحب أن أسمعك دورا؟ لعبد الوهاب؟» فهز رأسه بفتور فقالت ضاحكة «إنك كغالبية الرجال تحبون أم كلثوم» فقال «ولا هذه» فقالت دهشة ألا تحب الغناء؟» فأجاب «أحب أن أسمع صالح عبد الحي»[3].

وهكذا يلتقى ــ الأسلوب التحليلي ــ بالأسلوب التمثيلي الذي يعني محاولة التعرف على الشخصية عن طريق «التصرف»، و «الحديث الداخلي»

(١) السابق ص ١٠٦٠.
(٢) السابق ص ١٠٦٢.
(٣) السابق ص ١٠٦٣.

وعن طريق «الحوار المعلن»، ليتضح لنا في النهاية بواسطة الأسلوبين. جوهر الشخصية، وملامحها الصادقة. ونجد مثيلا لهذا الجمع بين الطريقتين في رسم شخصية «حمدي» في قصة «ثمن زوجة»، وظّفها الكاتب لاظهار مدى العمق الذي تتمتع به هذه الشخصية: «فحمدي» على مستوى ــ الأسلوب التحليلي ــ يعرضه المؤلف بوصفه: «شابا في الثلاثين من عمره، يلفت الأنظار، لضآلة جسمه، ورقة أعضائه، وشحوب لونه، ولكن كانت تلتمع في عينيه نظرة تدل على حدة الذكاء وكانت ذقنه تلتوى التواءة يُعرف بها ذوو الإرادات الحديدية، وكان أخص ما يعرف به، الهدوء والرزانة، والبرود، فلا يذكر أحد من معارفة أنه رآه مرة منفعلا أو متهيجا لحزن او لفرح..» (١) ثم يفسر الكاتب ويعلل سلامة أعصابه وتحكمه فيها بقوله: «ولكن لم يكن طبعه هذا ضعفا أو جبنا فإنه يغضب إذا انبغى له الغضب، ولكن على طريقته في الغضب فلا هياج ولا سب ولا شجار، ولكن عقاب صارم او انتقام مهول» (٢). ويلجأ الكاتب إلى توضيح فكر الشخصية اى فيما يفكر فيه حمدي عندما أخذ الحلاق يلمح ثم يصرح بأن شابا يراقبه صباح كل يوم، حتى إذا غاب «حمدي» داخل العمارة التي يسكنها وبقي فيها مدة ساعتين، يقول المؤلف موضحا «ثبات» حمدي ((وكان المهندس ــ على شبابه ــ رزينا ثابتا بمنجى أمين من الرعونة و الطيش...)) (٣) وهذا التوضيح لا يعدو أن يكون توضيحا من قبل الكاتب، يخبرنا به اخبارا حيث لم يدع الشخصية تعبر عن نفسها بنفسها، على نحو ما صنع عندما ابتعد قليلا عن الشخصية بذلك الحديث الباطني الذي كشف لنا عما يتجاوب في الداخل، يقول حمدي لنفسه «يلمح الرجل الى خيانة زوجية، خيانة زوجية في شهر العسل لا شك انها أول خيانة من نوعها... كيف

(١) السابق العدد ٣٤ ص ٥٤٧ ــ ٥٤٨.
(٢) السابق ص ٥٤٨.
(٣) السابق ص ٥٤٧.

يستطيع ان يصدق هذا؟ بل كيف يمكن وقوعه..»[1] فهذا التساؤل من جانب حمدي يعد أول رد فعل داخلي للشخصية تجاه خبر الخيانة — وهو يتركز في هذا الاستنكار العام، استنكار لحدوث خيانة زوجية في شهر العسل — تقترفها زوجة في حق زوجها، أو زوج في حق زوجته! ولكن المؤلف ما يلبث ان يتولى بنفسه تناول الشخصية. فيبين لنا أن «الشك» أخذ يتمكن من حمدي: «ومع هذا.. ومع هذا، فهو لا يستطيع ان يخدع نفسه عن العاطفة الذميمة التي تقاتل في قلبه عاطفة الشك المعذبة..[2]» يتولى ذلك بنفسه دون أن يدع — أيضا — الشخصية تفصح عنه. كما أننا نجد الكاتب على المستوى التمثيلي يجعل حمدي «يراقب» المنزل بمعونة الحلاق، ثم يقتحمه ويضرب باب المخدع. ويشهد الزوجة في أحضان العشيق. وذلك بعد أن أخفى «شكه» العارم عن زوجته في اليوم السابق. وهي تصرفات تبين لنا أن الرجل، قد شرع في التخطيط لانتقام من نوع ما.. كما أنها تدل على قوة الرجل وصلابته ونزداد فهما لذلك بقراءة هذه «المحاورة» — التي تعتبر عنصرا تمثيليا — التي جرت بينه وبين العشيق من جهة، وبينه وبين صهره في آخر القصة من جهة أخرى: يقول الشاب «الرحمة.. دعني أرتدي ثيابي وافعل بي ما تشاء»، ويقول حمدي« وهل يروقك أن تموت في ثيابك؟ ويقول الشاب «الرحمة. أنا في عرضك»، فيرد حمدي «ارتد ثيابك؟ أيها الشاب، ولا تخشى أذى فيستعطفه الشاب ارحمني، ويرد حمدي «ارتد ثيابك أيها الشاب ولا تخشى أذى، انني أعنى ما أقول»[3]. وقبل ان يتركه ينصرف طلب حمدي «الثمن» من العشيق — طلب «ريالا»، بدا أنه سوف يستخدمه لخطته الانتقامية التي تنسج في رأسه العنيد قال له «الثمن»، ولما لم يجب يقترب منه حمدي ويفتش في

(١) السابق ص ٥٤٧.
(٢) السابق ص ٥٤٨.
(٣) السابق ص ٥٥٠.

حافظته وهو يقول: «يا لك من عاشق بخيل. ألا تريد أن تجود بشيء؟ بكم تثمن هذه المرأة؟ هه انها تستأهل «ريالا» فما رأيك؟»[1].

فلقد أظهرت لنا كلمات حمدي خلال هذه المحاورة أنه لن يدع الأمر يمضى دون عقاب، مما يوضح لنا الصرامة التي تتميز بها شخصيته. ويؤكد ذلك «الحوار» التالي الذي تم بينه وبين صهره: «انظر الى هذا الريال يا عمّاه. . أتراه مزيفا؟!» فيقول: «كلا يا بني انه صحيح لا شك فيه، هل رفضه أحد؟ «فيجيب حمدي» لم يرفضه أحد يا سيدي ولكني أردت أن أطمئن عليه لأنه محور قصة عجيبة قد يروقكم جميعا سماعها. .، إن شوشو تعرف قصة هذا الريال خيرا مني. . وسأتنازل لها عن حق روايتها هيا يا شوشو، قصى عليهم «القصة العجيبة، وهي حقيقة تفتح شهوتهم الى الطعام[2]. »
ومرة أخرى تكشف كلمات الحوار تصميم حمدي على إيصال خطته الانتقامية إلى النهاية وقد تم له ما أراد. فقد قامت الزوجة وانتحرت في صمت. . لقد دفعها حمدي دفعا إلى التخلص من حياتها جزاء ما اقترفته في حقه.

وكذلك يتضح لنا الجميع بين النهجين في رسم شخصية «صابر» في (الهذيان) فهو على «المستوى التحليلي»: «هادىء، وديع قليل الخبرة بالحياة و المرأة» [3]والتماس الكاتب لأسباب الهدوء، والوداعة، وقلة الخبرة، يعد «تعقيبا» منه، في إطار تبرير سلوكه، سواء في زواجه الذي اتسم بالتسرع، أو في العجز عن إدراك طبيعة من اختارها زوجة له. أو في صمته الصاخب أمام اعتراف زوجته خلال هذيانها بأنها قد خانته مع آخر. أو في انعزاله وانتحاره. وقد قام الكاتب على المستوى التمثيلي بإتاحة الفرصة لصابر أن يتحرك بمفرده دون تدخل منه. وأن يعبر عن دخيلة نفسه أمام قسوة الخيانة. فصابر يهتز وهو يسمع زوجته: «ما هذا الذي تتكلم عنه؟ وما هذه الخيانة

(١) السابق ص ٥٥١.
(٢) السابق ص ٥٥٢.
(٣) همس الجنون ص ٧٦.

التي أطلق الهذيان عقدة كتمانها فانطلقت خبيثة منكرة أنكى من الحمى؟ . .
وهـل يكـذب الهذيان، كيف يكذب الهذيان؟ . . . . . رباه إنها تقول إن الخيانة شيء قذر وإنها لكذلك . . . » [1] ولكن نجيب محفوظ يوظف عنصرا تحليليا وهو «التعقيب» على ضبط انفعال «صابر» حيث يبرر صمته وهدوء نفسه أمام اعتراف زوجته المريضة ــ يعقب الكاتب بقوله: «وكان صابر دمث الأخـلاق لين الجـانب رقيق الحـاشية، لا يدفعه الغضب إلى الانفعال والعدوان، ولكنه يشل حركته، ويعطف اندفاع أعصابه الى صميم نفسه فيجعله كسيارة يدفعها محركها، وتقيد الفرملة عجلاتها . . [2].

ولكن الكاتب سرعان ما يعود إلى «الأسلوب التمثيلي» أي بابعاد نفسه عن الشخصية، وتركها تعبر عن نفسها بهذا الهمس، حينما لم تنجح محاولة صابر في الحصول على مزيد من الايضاح من زوجته، وذلك بصراخ الطفلة المفاجىء، وحضور جدتها الى الحجرة يقول صابر لنفسه: الطفلة الملعونة، تدارى فضيحة أمها، وأبيها. كان ينبغى أن أعلم كل شيء وقد أتيحت لي فرص. . لماذا أفـر من صراخ طفلة أو من ظهـور جدتها؟ الحق أنى ضعيف. ضعيف. دائما يندى قلبي بالحنان والعطف فما كان أجدر بي أن أكون ممرضة، أما رجلا فلا . . لست رجلا، ولست زوجا. فأمثالي نساء كاملات، أو رجال مغفلون، ومع هذا هل أنا في حاجة الى دليل جديد؟! دمرت حياتي، وانتهى كل شيء »[3].

وواضح من تقديم الكاتب لتلك الشخصيات على النحو الذي بينا، أنه قد اعتمد الأسلوبين معا «التحليلي»، و «التمثيلي» في رسم الشخصية الواحدةوكل من الأسلوبين قد أدى دوره، إذ «الأول» ــ كما قدمنا ــ عنى بتفسير حركة الشخصية، وسلوكها، وشرح عواطفها، وأفكارها من خلال

---

(١) السابق ص ٧٩.
(٢) السابق ص ٧٩.
(٣) السابق ص ٨١.

تعليقات وتعقيبات الكاتب. واهتم «الثاني» باقتحام العالم الداخلي للشخصية، كاشفا بذلك جوهرها، وحقيقتها الباطنية وذلك «بترك الشخصية تعبر » عن حالتها الداخلية» وبالحوار المعلن، وتتبع التصرفات التي تصدر عنها [١].

والطريقة الثانية التي عرض بها بعض قصص هذه المرحلة هي طريقة الترجمة الذاتية: Outobiographical وقد يبدو للوهلة الأولى أن قصة «مأساة الغرور» [٢]، أول قصة كتبها نجيب محفوظ بطريقة الترجمة الذاتية، حيث تكفل الراوى برواية حكاية زميلة محمد عبد القادر مما يفهم أن الراوى قد واكب نمو الشخصية وشهد تدرجها الجسمى والعقلى. ولكن القراءة المتأنية لهذه القصة لا تلبث ان تبين لنا أن «البداية» — التي اعتبرناها جزءا منفصلا عن الحدث — هي التي يمكن أن تكون من قبيل الترجمة الذاتية، لأن الرواى منذ الكلمة الأولى يتولى رواية معلومات «بضمير المتكلم» عن الحي القديم، هي ذكريات وقعت في مجال خبرته لذلك الحى، أثارتها زيارة عابرة له بعد سنوات غير قليلة [٣]، بينما نرى الجزء الأكبر من تلك القصة بعيدا عن منهج السرد الذاتي، لأن الكاتب قد حول الراوى الى مجرد راو فقط حيث اكتفى ذلك الراوى «برصد» فعل «الشخصية المركزية» — شخصية محمد عبد القادر — من غير مشاركة منه

---

(١) وظف الكاتب لرسم شخصيات «جحشة» في بذلة الاسير، و«الرجل» في همس الجنون و«الارملة » في اصلاح القبور — وظف «الاسلوب التحليلي» فقط، حيث تناول الشخصيات تناولا فوقيا يعتمد على تفسير عواطف الشخصيات، واستقصاء بواعثها، وتحديد افكارها دون ان يتيح للشخصية التعبير عن نفسها بنفسها كما راينا في القصص التي عرضنا، واغلب القصص التي تشكل المرحلة الوسطى. والتي سيرد ذكرها في مواضع اخرى من هذا الفصل.

(٢) انظر ص: ١٨ من هذا البحث.

(٣) نجيب محفوظ المجلة الجديدة الاسبوعية ع (١٧) ص ١١.

في توجيه «الفعل» أو تناول انعكاسه عليه[1].

وقد عرض نجيب محفوظ بطريقة الترجمة الذاتية أربع قصص هي: «يقظة المومياء»، و «الشريدة» و «عمى حسن» و «صوت من العالم الآخر» عرض نجيب محفوظ هذه القصص بطريقة الترجمة الذاتية التي تعنى من جهة كما ذكر بعض النقاد أن كاتب القصة يكتب قصته «بضمير المتكلم، ويضع نفسه مكان البطل أو البطلة أو مكان إحدى الشخصيات الثانوية ليبث على لسانها ترجمة ذاتية متخيلة» [2]. والتي تعين من جهة أخرى ـ القاص «على رسم جو من الصدق، والسذاجة والألفة يبدو وكأنه منشور على طبيعته دون تكلف أو افتعال» [3]. ان الشخصية المراقبة، لرواية للحدث يجب أن تكون قريبة منه، خبيرة به، مطلعة على تفاصيله أولا بأول، وذلك كله ينحصر في ضرورة التصاق الراوى بالواقع الذي يعبر عنه وهذا الالتصاق يضفي على تجربة الحدث جوا من الصدق والألفة لأن الرواى حينئذ لا يروى من تفاصيل الحدث إلا ما وقعت عليه عيناه.

وهذه الطريقة كما هو واضح من عرض أحداث القصص الأربعة ـ يقظة المومياء ـ الشريدة ـ عمى حسن ـ صوت من العالم الآخر ـ تعتمد على الراوى المفرد أو ضمير المتكلم المفرد. وهذا الضمير يعتمد على ما أسماه هنري جيمس «إستنطاق الماضى» [4] المؤسس على الذاكرة والتداعى، اللذين يعتبران ضروريين لكاتب قصة الترجمة الذاتية، إذ أن على الراوى أن يلجأ «قبل كل شيء إلى الذاكرة بحثا عن التفاصيل» [5]، ويلجأ إلى التداعي لتقديم التفاصيل التي فتشت عنها الذاكرة. ومن ثم

---

(١) انظر ص ١٨ ، ١٩ من هذا البحث
(٢) الدكتور محمد يوسف نجم : فن القصة ص ٧٨.
(٣) السابق ص ٨٣.
(٤) ليون ايدل : القصة السيكولوجية ص ٢٣٥.
(٥) السابق ص ٢٣٦.

فإن هذين العنصرين لا بد ان يشكلا عملية الترجمة الذاتية التي يعرض بها الحدث. ولقد تحققت رواية أو عرض أحداث هذه القصص بضمير المتكلم المتضمن للذاكرة والتداعى على هذا النحو: فالمستشرق الفرنسي «دريان» يروى الحدث مستخدما الذاكرة في عرض خطوات الحدث (١).
و «حسونة» في قصة «الشريدة» يجعل العنصرين أيضا ـ أساسا لرواية علاقته «بزينب هانم» منذ عشر سنوات. يقول: «يرجع عهد معرفتي بها إلى يوم من أيام عام ١٩٢٠ وكنت آنئذ طالبا في السنة الأولى بمدرسة الزراعة العليا، استيقظت ذلك اليوم في الصباح المبكر كعادتي فجاءت والدتي وقالت..»(٢) فالراوى هنا يعتمد على «الذاكرة» في بيان علاقته بالمرأة، هذه الذاكرة التي تظهره لنا مشاركا منذ البداية في توجيه الحدث من جهة، كما أنها من جهة أخرى كانت منطلقا إلى «تداعى» تفصيلات، وصور متعاقبة فقد عرفها في أحد أيام ١٩٢٠. تلك المعرفة كانت البداية. التي قادت الى ايقافنا على ما حدث في ذلك اليوم: (استيقظت ذلك اليوم).

ويواصل حسونة عرض مشاركته في توجيه الحدث معتمدا على هذين العنصرين: فلقد أحب المرأة التي قضت عدة أيام في ضيافة والدته إذ ان والدة تلك المرأة كانت صديقة لوالدته ولم يكن لها من مكان تلجأ إليه سوى بيت الأسرة كلما حدث شجار بينهما وبين زوجها الضابط المستغل. أحب المرأة، بالرغم من عدم إدراكها لهذا الحب، وبعد عشر سنوات أى في ١٩٣٠، أنهى «حسونة» دراسته وعمل بالأسكندرية مفتش زراعة، فيلتقى بالمرأة في الفندق الذي نزل فيه، حيث جاورت حجرتها حجرته: «ألقيت ببصرى إلى جارتي ورأيت امرأة أول ما راعنى منها شعور بعدم الغرابة سرعان ما تحول إلى يقين بأنى رأيتها من قبل، وأنا أتمتع بذاكرة لا تخيب قط في

(١) همس الجنون ص ٨٦. وانظر الرواية ع (٥٣) ص ٢٨٢.
(٢) نجيب محفوظ: همس الجنون ص ٣٠.

حفظ الصور فلم ألبث أن ذكرت . . ذكرت جارتنا القديمة التي عاشت معي في بيت واحد بضعة أيام كانت كافية لانضاج وجداني . . »[1].

وواضح من عرض النصين أن الراوى مرتبط بالحدث ارتباطا فعالا: فهو حاضر بضمير المتكلم، وهو شخصية مؤثرة في الحدث، وهو يستخدم الذاكرة والتداعى، ولا يذكر لنا إلا ما رآه فقط أو شاهده واقعا تحت بصره. ولذلك لم يقم الراوى ــ مثلا ــ بذكْر ما تم للمرأة بعد ان عادت الى زوجها راحلة معه الى الصعيد. لقد عرفنا ذلك عن طريق المرأة نفسها نقلا عن الراوى. وذلك ما جنب الحدث ــ الافتعال أو التكلف.

ونجد هذه المشاركة من الراوى في توجيه الحدث وكذا عنصري الذاكرة والتداعي ــ في رواية «حسن» الأرمل لقصة (عمى حسن): «عرفت فيفي وهي في المهد بعد أن نورت الدنيا بأسبوع واحد وكنت في ذلك الوقت، في الثلاثين . . » ولقد «نمت رويدا رويدا تحت سمعى وبصري . . . لها منتهى حبى وحنانى . . وزاد هذا الحب وتضاعف حين ابتلانى الدهر فسلبني زوجي ثم ابنى الصغير تعلقت بها بجنون ووجدت فيها سلوة وعزاء . . . » [2]. ثم يتابع الرواى عرض تطور علاقته بفيفي هكذا «فيفي الصغيرة تلك ــ هي التي أحببت فيها بعد حبا غير الحب الأبوى الأول ــ وانى لأتساءل متحيرا متى أحببتها هذا الحب الجديد؟ أو كيف تحول حناني إلى عاطفة قوية وشغف جنوني وهيام حق؟ . . »[3].

وتبين لنا هذه النصوص أن تجربة الحدث المروية قد جرت ووقعت تحت بصر الراوى وسمعه وأنه كان مشاركا في تطوير الحدث وأن الذاكرة والتـداعي كعنصرين للرواية قد أمـداه بالمعلومات عن علاقته بالفتاة التي

---

(١) الرواية ع (٥٧) ــ ١ ــ ٦ ــ ١٩٣٩ ص ٥٠٨ وهمس الجنون ص ٣٠.
(٢) الرسالة ع (٥٦٦) ص ٣٩٩.
(٣) السابق ص ٤٠٠.

أحب. وقصة «صوت من العالم الآخر» مروية كذلك بضمير المتكلم المفرد ـ يرويها «توتى» كاتب الأسرة التاسعة عشرة الفرعونية كما يفيد المخطوط الهيروغليفي [1] ـ أو كما ترويها روح «توتى» التي ترغب في استكناه الواقع بعد موت الجسد كما كان توتى قبل الموت يستكنه عن طريق القلم والكتابة، واقع الحياة. تقول الروح بعد أن رسمت جو المقبرة الحافلة بالرسوم والصور. والكتب ـ تقول مرتكزة على الذاكرة والتداعى: (رباه ألا زلت أذكر ذلك اليوم الذي فصل بين الحياة والموت من عمر؟! بلى في ذلك اليوم غادرت قصر الأمير قبل الغروب بعد عمل شاق تعنانى فيه الجهد حتى قال لي الأمير: «توتى كف عن العمل ولا تشق على نفسك». . فأخذت في طريقي المعهود متسمتا شجرة الجميز في طرف القرية الجنوبي حيث يقوم بيتي الجميل» [2]، ثم توالى روح «توتى» عرض ذكرياتها وتداعياتها منذ وصول توتى الى المنزل وسقوطه فيه بسبب المرض الخبيث يقول لزوجته «يا أختاه.. وقع المحظور... وحل الخبيث بجسم زوجك هيئى الفراش ودثرينى» ويقول: « وحملتني التي تهوانى على صدرها... ورقدت لا حول لي ولا قوة..» [3] ـ ولقد اشتد به المرض، وأحيط بحنان الأم ولهفة الزوجة ويد الطبيب، ودعاء الأبناء «جاء الحكيم فجرعنى الدواء». ويقول: «كيف يتهددني الموت في قريتي المحبوبة الآمنة بين أحضان زوجي وأمى وأبنائي»، وهو الذي شهد الحروب وشارك في القتال إلى جانب الأمير. ويقول: «واشتد الدوار برأسي وسال بلساني الهذيان وشعرت بيد الموت ترتاد قلبى. وما أقساك أيها الموت أراك تتقدم إلى هدفك بقدمين ثابتتين وقلب صخري..» [4] وتوضح الروح أن الموت قد انتزع الحياة من الجسد غير معنى بنضارة العمر والرغبة في الحياة

(١) نجيب محفوظ: الرسالة: العدد ٦١٥/١٦/٤/١٩٤٥ ص ٤٩.
(٢) نجيب محفوظ: السابق ص ٥١ وهمس الجنون ص ٣١٢.
(٣) السابق ص ٥١ وهمس الجنون ص ٣١٢.
(٤) السابق ص ٣١٣.

الجميلة المحبوبة [1]. ثم تحدثنا الروح عن ايجابية الموت فهو خلاص نهائي من أغلال الجسد: «كنت مكبلا بالاغلال فانفكت أغلالي، كنت حبيسا في قمقم فانطلق سراحي..» [2] وتحدثنا كذلك عما حدث بعد موته ممن حضروا موته.. وخاصة الأم والزوجة «وجاءت أمى بملاءة وسجت الجثة ثم أخرجت العيال والخدم، وأخذت زوجى من يدها وغادرتا الحجرة وأغلقتا الباب.. لم يغيبا عن ناظرى لأن الجدران لم تعد حائلا يحجب شيئا عن بصري فرأيتهما وهما تغيران ملابسهما وترتديان السواد ثم اتجهتا نحو فناء الدار وهما تحلّان ضفائرهما وتحثوان التراب على رأسيهما..»[3]» وعندما أتى المساء – تقول الروح – جاء الرجال وحملوا الجثة الى بيت التحنيط..» .. وقد استحضرت الروح صورة المستقبل راصدة سرعة تحول البشر. فسرعان ما نسيته كل من الأم والزوجة: «رأيت أمى تمسك غلاما بيمناها وتشق طريقها وسط زحام شديد ملوحة بزهرة اللوتس، فعلمت أنها خرجت أو أنها ستخرج للمشاركة في أسعد أعياد قريتنا.. ورأيت زوجي تهيء مائدة... وتدعو إليها رجلا أعرفه فهو ابن خالها «ساو» ونعم الزوج هو – وانصرفت روحى عن دارى فمرت في سبيلها بقصر أميري المحبوب... ووجدته مشغولا باختيار خلف لي...»[4].

ويلاحظ أن كل تلك النصوص. وغيرها من بقية القصة، مروية بضمير المتكلم المفرد، الذي اعتمدت روايته على «الواقع المعاين» أى على ما جرى للشخصية المركزية جسدا وروحا. في الماضى، والحاضر، بله المستقبل. حيث انجابت الحجب أمام «الروح» فرأت، وأبصرت ما حدث، بل ما يمكن أن يحدث في الواقع. ورغم أن معظم نصوص القصة، ليست الا تخيلا لما يمكن ان تصنعه روح المتوفى، ورغم ان القصة برمتها تجربة

---

(١) السابق ص ٣١٣.
(٢) السابق ص ٣١٦.
(٣) السابق ص ٣١٧.
(٤) السابق ص ٣٢١.

«خيالية» لكنها من ناحية مقنعة «ومصدقة» على ضوء مقارنتها بما يحدث حقيقة في واقع الحياة الحاضرة، وخالية من ناحية أخرى من الافتعال أو التكلف على أساس ذلك التوافق مع العناصر الواقعية في الحياة، واستكناه هذه العناصر. فالقصة من ثم استخدمت «الترجمة الذاتية». طريقة لعرضها كما ذكرنا في «طريقة عرض القصتين السابقتين. ويمكن القول بصفة عامة ان هذه «الطريقة» التي قدمت بها القصص الأربعة، طريقة فعالة حيث يمكن للقارىء بواسطتها «الحصول على متعة أعظم وأكثر قربا الى النفس» (١).

الطريقة الثالثة: وقد وظف نجيب محفوظ «الرسالة» يدعم بها الحدث في عدد من قصص هذه المرحلة (٢)، وهي: «خيانة في رسائل» ـ «الحظ» ـ «روض الفرج» ـ «نكث الأمومة» ـ «الأراجوز المحزن» ـ «التطوع للعذاب» ـ «عودة سنوهى» ـ «موعد غرام» ـ إذ أن الرسالة في هذه القصص تحقق عدة نواحي إيجابية فهي: «تتيح للكاتب التعبير عن الأحاسيس والعواطف التي تعتمل في نفوس مختلف الشخصيات بحرية وانطلاق...» (٣)، ومن ناحية ثانية تساعد على ايجاد التنبؤ لدى القارىء

(١) الدكتور عز الدين اسماعيل: الادب وفنونه ص ١٤٩.

(٢) استخدم نجيب محفوظ «الرسالة» لتدعيم الحدث في واحدة من قصص المرحلة الاولى فقط وهي قصة: البحث عن زوج. واهمية الرسالة في تلك القصة تتحدد في ضرورة وصول الشاب الى درجة التأكد من سلامة خلق الفتاة المتحررة التي يوشك على الزواج منها. لقد اختار الفتاة من بين اخواتها المتحررات اللائي لم يعجبهن انصراف الشاب الى صغراهن. ان احاديث الام وبناتها عن ضرورة تطوير علاقة الذكور بالاناث بما يتلاءم وطبيعة العصر ـ هذه الاحاديث قد اقلقته بل اخافته وفكّر في الانسحاب ولكي يكون الانصراف غير قابل للمناقشة كان لا بد من وجود العامل الذي يحقق هذا... فجعل الكاتب كبرى الفتيات ترسل للشاب رسالة تدفعه الى ضبط خطيبته في صحبة شاب، وجعل الخطيبة ترسل اليه رسالة ـ تشير عليه فيها ان يضبط الكبرى كما فعل وهي في صحبة آخر والرسالتان جعلتاه يتصرف عن التفكير في ذلك الزواج العصري، انظر القصة في المجلة الجديدة الاسبوعية العدد (٢٥) ص ١٤.

(٣) الدكتور محمد يوسف نجم. فن القصة بيروت. ص ١٩، ٨٤.

فضلا عن الإحساس الذي تثيره فيه، إذ إنّ الرسالة (أو الوثيقة أو المذكرات)[1] ــ تمثل اعترافا للشخصية المعينة، مركزية كانت أم ثانوية ــ نجد صداه في قلب القارىء حيث يشعر أن تلك الشخصية المعينة تختصه وحده بذلك الاعتراف قبل أي إنسان آخر، الأمر الذي يولّد «الألفة» بينه وبين النص ويجعله يحصل على «متعة أعظم وأكثر قربا إلى النفس»[2].

وتدلنا قراءة هذه القصص على أن الكاتب قد استخدم الرسالة ضمن عرض الحدث بهدف تطوير الحدث. أو الكشف عن الشخصية وذلك في عدد من القصص، وأنه قد عرض الحدث بمجموعة من الرسائل المتبادلة كما في قصة «خيانة في رسائل» ــ وفيها يختص بالناحية الأولى «وهي تضمن الحدث للرسالة ــ لا نجد توسعا في استخدام الرسالة، فلم تحتو كل من الحظ ــ وروض الفرج ــ وموعد غرام ــ والتطوع للعذاب ــ إلا على رسالة واحدة، بينما تضمنت كل من نكث الأمومة ــ والأراجوز المحزن، رسالتين. «فمحمد الحلو» في قصة «الحظ» موظف صغير، ريفي الأصل

---

(١) عرض نجيب محفوظ قصة واحدة بطريقة «المذكرات اليومية» وهي مذكرات شاب (أو أكل عيش) . . ويبدو انه لم يقنع بهذه الطريقة من طرق العرض فانصرف عنها حيث لم نقع على قصة اخرى مشابهة من مجموع قصصه القصيرة على الاطلاق. ولان تلك القصة تعد حالة فردية، وليس لها اصول او جذور في اي من القصص فهي لا تمثل «ظاهرة» تقتضي التناول نكتفي بالاشارة اليها، وبالطبع لا يمكن ان ينسحب هذا القول على قصة «خيانة في رسائل» ــ التي ساتناولها بعد قليل ــ على اعتبار انها معروضه بالرسائل المتبادلة، ولم يوجد مثيل لها في اي من قصص الكاتب ــ لا يمكن ذلك لان طريقة عرضها اصيلة لوجود جذور لها، ولتبني الكاتب لها في اكثر من قصة ومن ثم فهي ظاهرة لا يكتفي بالاشارة اليها كما هو الشأن في قصة المذكرات اليومية. للاطلاع على قصة المذكرات اليومية، انظر الى همس الجنون ص ٦٦ «قصة مذكرات شاب» التي نشرها في مجلة الساعة ١٢ العدد ١١ في ١٩٤٢/٧/٣٠ تحت عنوان «اكل العيش يحب».

(٢) الدكتور عز الدين اسماعيل : الادب وفنونه ص ١٤٩.

ويعمل في المدينة، يسعى الى تحقيق ثراء سريع سهل من أى طريق. يخطب ابنة عمه الثرية ويعقد عليها رغم أنها عاطلة عن الجمال طمعا في ثروة عمه، وحينما يكسب ورقة الحظ أو النصيب التي يحتفظ بها معه يرسل الى عمه رسالة تتضمن ورقة الطلاق: «عمنا المحترم: أرسل اليكم مع خطابي هذا وثيقة الطلاق من ابنتكم كما هو مقدور، وانها لكبيرة ولكني فكرت في أمري طويلا، فلم أر عنها محيدا، فهو تصميم نهائي لا رجعة فيه. وأرجو الله أن يلهمكم الصبر وأن ينزل في قلبكم الرحمة فتغفروا لي»[1].

فهذه الرسالة قد قامت بأداء دورها على نحو فعال، حيث قد كشفت عن وصولية محمد وانتهازيته. كما أنها قد أحدثت رد فعل عنيف لدى العم [2]، وأوجدت تنبؤا بما سيحدث عندما أسرع الشاب الى القرية خلف الخطاب المرسل حيث كانت ورقة الحظ في المظروف، لقد جاء لاستردادها من عمه. ولكن هذا طرده بعد أن مزقها فانتحر الشاب في الترعة حيث فقد كل شيء: الورقة ــ والثروة[3].

وعبد الرحيم ــ في قصة «الأراجوز المحزن» ــ تقع في يده رسالتان من والدة غريمه «المنياوى بك» أرسلتهما الى ابنها، تتناولان مرضه ــ وانفصاله الوشيك عن زوجته الجميلة. تقول الأم في الأولى: «... أخبرني الدكتور أنك لا تعني باتباع نصائحه وتعاليمه العناية المرجوة، وأنك تتهاون أحيانا كثيرة فتأكل ما تشتهيه نفسك. وربما تباطأت في تجديد الأدوية وقد يبلغ بك الاستهتار ألا تتعاطى الحقن في مواعيدها المقررة....»[4] الخ... والرسالة الثانية تقول: «لماذا تشكو دائما يا بنى

(١) الرواية ع (١٨) ص ١١٢٦.
(٢) السابق ص ١١٢٦.
(٣) السابق ص ١١٢٧.
(٤) نجيب محفوظ: الرواية: العدد ٤٩، ص ٧٥.

العزيز . . لماذا تكتب إليّ دائما هذه الكلمة التي ينفر منها قلبي . . . .
واني لأقترح عليك أن تنفصلا مؤقتا عسى ان يثوب كل منكما الى رشده ويدبّر أمره بما يصون كرامته ويحقق له السعادة . . . . » [١]. فهاتان الرسالتان قد أحدثتا تحولا في موقف عبد الرحيم من «المنياوى بك»، تحول من النقمة الكاملة والعداء الشديد الى احساس بالحيرة والرثاء يقول عبد الرحيم لنفسه: «يا عجبا: ما فائدة المال؟ كيف لا يقى صاحبه شر المرض والمخاوف . . .[٢]» وهو إحساس جديد أثارته الرسالتان كان لا بد من الوقوف عليه لكي يفصح الحدث عن طاقته ـ فلقد رسم المؤلف ملامح الحدث رسما يغلق الباب أمام أية وسيلة تقوم باطلاعنا على ضرورة حدوث هذا التحول ـ عدا وسيلة الرسالة الخاصه والا وقعت القصة في هوة الافتعال والتكلف فيما لو جرى اطلاعنا على تحول عبد الرحيم بوسيلة أخرى. على أن الرسالتين إلى جانب ذلك ـ قد مثلتا ما يشبه الاعتراف، الذي ترك أثره. فهو وان كان صادرا عن غير المنياوى، لكنه أثر في عبد الرحيم ـ لأنه من الأم ـ أذكى تحوله.

«وروحية»العاشقة العنيدة في قصة «نكث الأمومة»، ـ تفزع من هجمة الشيخوخة فتعارض زواج ابنتها حتى لا تصير «جدة» بعد عام . . ! ومن ثم تدبر خطة لإبعاد الخطيب، فترسل إليه رسالة صغيرة تدعوه الى أن يذهب الى جسر «قصر النيل» ليرى خطيبته ـ ابنتها ـ في صحبة رجل آخر ـ : «سيدي الأستاذ: أنت تسارع في الزواج من كريمة محمد بك طه ولكن ينبغي قبل ذلك ان تذهب بنفسك كل يوم الى جسر قصر النيل الساعة الخامسة مساء وخصوصا أيام الآحاد» [٣]، فلقد أفصحت هذه الرسالة عن طبيعة هذه الشخصية. فهي ـ متهورة، لا يعنيها في شيء

---

(١) السابق ص ٧٥.
(٢) السابق ص ٧٦.
(٣) همس الجنون ص ٢١٤.

أمر ابنتها . ولكن رسالة ثانية في نفس القصة تُرسل بيد عشيق الزوجة المحامي الشاب (الذي كانت تستخدمه ضمن خطة ابعاد الخطيب اذ هو الذي كان يراه الخطيب بصحبة الفتاة) فقد أحب الابنة حبا حقيقا شجعه الزوج عليه بل وافق على زواجه من ابنته انتقاما من زوجته التي لا تود الامتثال لنداء الزوجية والأمومة ــ لقد سلم الزوج بنفسه الخطاب المرسل إليه ــ

سلمه إلى الزوجة متظاهرا بجهل ما يحدث حوله: تقول الرسالة: «سيدي المبجل: يصلك هذا الكتاب ونحن نستقل القطار الذاهب الى بور سعيد حيث نبحر إلى أوربا أنا وعروسي كريمتكم لقضاء شهر العسل، واني أقر آسفا بأنه لم تجر العادة بأن تُعقد الزيجات على هذا المثال الغريب، ولكن الظروف التي لا تجهلونها لم تدع لي فرصة للاختيار، واني لكبير الأمل ان تقدروا سلوكي تقديرا عادلا، ولست أقل أملا في نيل عفوكم القريب» [1]. ولقد حققت هذه الرسالة الغرض من توظيفها ؛ذلك أن المرأة بعد قراءتها»: زاغت عيناها وحجبت غاشية الغضب الكلمات عن بصرها فظلت منكسة الرأس لا ترى شيئا ولا تعي شيئا والقنوط يتسرب الى قلبها كالغاز السام. . ولبثت في غيبوبة الحزن حينا طويلا ثم رفعت رأسها المثقل فوقع بصرها على صورتها في المرآة فارتاعت وجفلت لأنه خيل إليها أنها ترى جمالها يذوي وينضب وتغشاه سيما الهرم. . »[2]، إذ أوصلت تلك الرسالة ــ المرأة الى اليأس الكامل دافعة بالحدث الى نقطة النهاية، وهي الاستسلام والتخلي عن العناد. . .

وعلى هذا النحو من توظيف الرسالة، لتطوير الحدث، أو الكشف عن طبيعة الشخصية، نجد الرسالة موظفة ــ في قصة «التطوع للعذاب» لتحقيق غرضين: الكشف عن أن «حسان» ما زال يحب فتاته التي هجرها امتثالا لرغبة والدته المتوفاة، وأنه رغم هذا الحب عاجز عن مخالفة تلك

---

(١) السابق ص ٢٣٩.

(٢) السابق ص ٢٤٠.

الرغبة[1]، وفي قصة «موعد غرام» حيث تصل رسالة الى عبد الله الكهل بطريق الخطأ إذ هي لموظف جديد شاب يدعى بنفس الاسم ــ وهذه الرسالة قد كشفت عن حقيقة الرجل، فرغم انه زوج وأب لشابين وعلى مشارف الخمسين لكنه قد حزم أمره على الانطلاق الى الحديقة الأندلسية كما حددت كاتبة الرسالة اعتقادا منه أنها ليست الا احدى السيدتين اللتين تسكنان في العمارة المواجهة لمسكنه وتعمدان الى لفت نظره حتى عشقهما وتمنى ان يلتقى بأى منهما ذلك أن الرسالة «ذهبت بصبره، وهتكت وقاره الزائف فاستخفه سرور فاجر وقال: إن أحق الناس بالحب هم المتزوجون. . »[2].

ونتبين الناحية الثانية «عرض الحدث برسائل متبادلة» في قصة واحدة وهي «خيانة في رسائل» حيث تولى عدد من الرسائل المتبادلة بلغ (١٤) رسالة ــ مهمة تقديم مراحل أو خطوات الحدث التقليدية من بداية ووسط ونهاية، تنهض به شخصية مركـزية هي شخصية «حسنى» إلى جانب شخصيتي «عائدة» الحبيبة، «ومرزوق» الصديق. والكاتب لم يقم بتوظيف «الـرسـالـة» منذ الكلمات الأولى التي يبدأ بها الحدث ــ إذ مهد لتيار الرسائل الأربع عشرة بحوار، وسرد: أما الحوار فهو يجري بين حسنى وعائدة، يوضح أن ثمة علاقة حب تربطهما. وأنهما يسعيان إلى تأكيدها برابطة الزواج رغم ما يحيط بهذه العلاقة من صعوبات، لم يتول الحوار ــ الافصاح عن كنهها فبدت لنا غامضة. كما يبين هذا الحوار أن عائدة في طريقها غدا الى قنا بصحبة والدها لقضاء مدة شهرين في ضيافة عمها الطبيب. ويؤكد هذا الحوار على استمرار اتصالهما عن طريق التراسل. فيتفق الاثنان على ذلك ويودع كل منهما الآخر[3]. وأما السرد: فهو يمضى

(١) نجيب محفوظ: الرسالة العدد ٥٩ ص ١٦٤٢، ١٦٤٣.
(٢) الساعة ١٢ العدد ١٩٤٢/١١/٥/٢٥ ص ٢١.
(٣) نجيب محفوظ: همس الجنون ص ٥٠ ــ ٥١.

بضآلة كما ذكرنا يسبق الرسالة الأولى، ويتخلل ما يعقبها من رسائل على هذا النحو: فبعد ان انتهى الاثنان من تحاورهما نقرأ: «من الغد يصبح له في قنا حبيبان عزيزان: حبيبة القلب عائدة وصديق الصبا وزميل عهد الدراسة «أحمد مرزوق» المدرس بمدرسة قنا، ولكنه بينما يتصل بصديقه بالكتابة فهو محروم بحكم الظروف من تمام هذا الاتصال الروحي بحبيبته لأن حبهما ما يزال سرا خفيا لما يدر بأمره الأهل..» [1]فكلا «الحوار والسرد» قد أتخذا دورا توضيحيا، بالاضافة إلى أنهما يحددان الشخصيات التي ستصدر عنها الرسائل وهي شخصيات «حسنى»، و «عائدة»، و«مرزوق»، كما أنهما حقا قد ربطا القارىء ببداية الحدث (الذي يعني برصد «تحول عائدة عن حسنى وخيانتها لعهدهما الذي قطعاه ــ لمجرد تباعدهما») ــ تلك البداية التي تتحدد في الوداع «القولى والعملى» الذي جرى بين حسنى وعائدة. فكيف يمكن للحدث أن يتحرك بعد هذا الوداع، خدمة «لفكرة التحول» التي يعنى بها؟ إن عنصر الرسالة هو الذي يمكنه أن يتولى ذلك.

بدأت «عائدة» تيار الرسائل بأول رسالة بعثت بها إلى «حسنى» تحدثه فيها عن الحنين والشوق، وكيف أنها غير قادرة على البعد عنه. فهو في قلبها دائما، يعيش معها في كل لحظة تمر بها. تقول: «حبيبي حسنى: أعجب لهذه الوحشة، كيف تجثم على صدري، وأنت معي لم تفارقنى لحظة، سواء في ضجيج، النهار، أو في سكون الليل، معي وأنا أرسل الطرف من نافذة القطار أشاهد الحقول الممتدة، وأشجار النخيل المبعثرة معي وأنا بين أهل عمى اتلقى الأحاديث وأرد عليها، وأضاحك هذا وأسمع لذاك، معى في كل مكان وكل حين، فلا عجب لنفسي بعد ذلك ان هزها الحنين إليك أو استشعرت وحشة وضيقا في البعد عنك، أو ألهبها الشوق عذابا وجوى،

---

(١) السابق ص ٥١.

وأرجو ألا تتهمنى بالتكاسل عن الكتابة إليك فبيت عمى عامر بالأطفال وهم لا يتركونني لحظة أخلو إلى نفسي، وقد انبعثت كلمات هذا الكتاب من شعوري وامتلأ بها عقلي، وتمثلت في حواسى وحفظتها عن ظهر قلب قبل أن تواتيني الفرص فأسطرها لك خلسة على ضوء القمر المتسلل من نافذة حجرتى والعيون قد أغمضها المنام.. فاعذرني إن تأخرت عنك رسائلي، وارجع إن شئت الى قلبك، فاعتقادي أنه يحكى لك عن لساني ما أحب أن أقوله لك دائما أما عن قنا، فجوها دافىء جميل، وخلا ذلك فنحن في منفى، ولولا ما يربحه أبى فيها من صحة وعافية ما تركته يسكن إليها لحظة من الزمان»[1].

فالرسالة قد تولت «الإفصاح» عن مشاعر عائدة بعد سفرها. دافعة بالحدث ومحركة له، وأوجدت بسبب ذلك في نفس القارىء «تعاطفا» معها. فتوقعنا حينئذ تواصل الحب وتوثيق الرباط.ان هذا التوقع يدعمه ما جاء في حوار الاثنين قبل الوداع حيث قال حسنى: «يستطيع عقلي أن يتصور المعجزات ولكن لا أستطيع أن أتصور ما عسى تكون عليه حياتي هذين الشهرين. فهذا الحب غدا حياة لشعوري. فما عسى أن أصنع؟ بل ما يكون زادى وسلوتي؟» وحيث أجابت عائدة: «هذا شعوري وهذا حزني ولولا كراهيتي للعزاء لنصحت لك بالتعزى والتلهى فليس أمامنا سوى الصبر الجميل حتى ينطوى دهر الفراق ويتصل حبل اللقاء؟»[2] ـ كما يدعم هذا التوقع تأثير الرسالة ذاتها في نفس حسنى ورد فعله إزاءها فلقد أخذ حسنى من الكتاب: «كل ما استطاع ان يمنحه من العزاء والسلوة والسعادة»[3]، ومن ثم يمكننا القول إن رسالة عائدة قدمت الارهاص أو التوقع». كما أنها قد أحدثت في نفس الشاب رد فعل وان كان محدودا.

---

(١) السابق ص ٥١ - ٥٢. وانظر الرواية ع (١٢) ص ٢١ وما بعدها.

(٢) السابق ص ٥٠.

(٣) السابق ص ٥٢.

ولكن المهم في تلك الرسالة، أنها قد استأنفت تسيير الحدث من «نقطة التوقف» أو انقطاع الحدث بالوداع الذي جرى بين حسنى وعائدة، مبينة في الوقت نفسه «حال» الفتاة، وشعورها، منذ أن استقلت القطار متجها إلى قنا إلى حلولها ببيت عمها في تلك المدينة واتصال حياتها فيه. فما زال قلب الفتاة ينبض بحب الفتى، لم يستجد في حياتها ما يؤثر في هذا الحب، خاصة وأن الرسالة تأتى في نطاق الأيام الأولى للإجازة. ولعل هذا ما جعل «حسنى» متوازناً ومستقرا كما لو كان مشاهدا لحياة عائدة، ومشاركا في توجيه حركتها لا يحجب عنه شيء مما قد يجرى في تلك المدينة متصلا بعائدة.

وفي المقابل يتسلم «حسنى» رسالة بتوقيع صديقه مرزوق، ليست أول الرسائل فهما على اتصال لا يكاد ينقطع منذ أن عمل صديقه القاهرى مدرسا في قنا ــ ولكنها الأولى من حيث ما اشتملت عليه. يقول مرزوق في هذه الرسالة: «طالما قلت لك اني أعيش في قنا كما عاش أبونا آدم قبل أن يخلق الله منه أمنا حواء، لا يقع بصري على وجه امرأة قط . . . ولكن وقع بالأمس ما يعد حدثا تاريخيا في حياة قنا، إذ حضر الدكتور «سامي حسنى» مفتش الصحة إلى البستان العمومي، وفي صحبته غادة جميلة سافرة الوجه فهز البلد وزلزل كيانه. . . . ولم يلبث ان شاع الخبر وملأ الأسماع فهرع الشبان الموظفون من مدرسين، ومهندسين، وكتبة الى البستان وهم يسوون أربطة الرقبة ويحكمون أوضاع الطربوش على رؤوسهم. فلو رأيت البستان حين ذاك لحسبته حديقة غناء في مصر الجديدة أو قصر النيل. إنها شابة جميلة، تحمل في طياتها عطر القاهرة المعبق. فليهنأ قفر «قنا» بهذا العطر العذب»[١].

حقا لقد عززت تلك الرسالة الأولى من نوعها ــ الدور الذي قدمته رسالة عائدة وهو «دفع الحدث، والكشف عما يجري بعيدا عن عينى حسنى». ولكنها من جهة أخرى مثلت «العين» التي يمكن لحسنى ان

(١) السابق ص ٥٢ ــ ٥٣.

يطلع بواسطتها على أحوال عائدة من الآن اطلاعا لا مكان للحرج فيه، اذ ان مرزوق يجهل وجود علاقة بين صديقه وعائدة. ولذا كان مقبولا — بل ضروريا — أن يعنى الكاتب بذكر التفاصيل الواردة في الرسالة، الناشئة عن أثر حضور فتاة سافرة الوجه الى مدينة نساؤها محجبات. كما أن رسالة مرزوق هذه قد حملته الى حسنى «الفرح والألم» معا. لقد نجحت كلمات الصديق في تهديد «التوازن وخلخلة الاستقرار» اللذين يشعر بهما «حسنى» منذ الوداع وعقب تلقيه لأول رسالة من عائدة. حقا إن مرزوق لم يذكر بعد اسم الفتاة ولكن حسنى قد أدرك وأدركنا معه أن الفتاة التي يتحدث عنها مرزوق ليست سوى عائدة، ويوضح الكاتب أثر الرسالة على هذا النحو: «فخفق قلبه لدى مطالعة الكتاب ولم يداخله أدنى شك في معرفة صاحبة الشخصية الجميلة التي أثارت لوعة الشباب في قنا. ياله من كلام يحمل فرحا وألما، والألم فيه أكثر! أيجوز أن تسعد قنا ومن فيها بحبيبته ويبقى هو في القاهرة تسيل نفسه حسرات عليها؟ وهمّ أن يكتب لصديقه كتابا يعلنه فيه بأن الفتاة التي هز مقدمها «قنا» هي حبيبته اليوم، ثم خطيبته وزوجته غدا، ولكنه جفل عن هذا الاعلان ووجد رغبة خفية أن يكتمه اياه وأن يطلب منه أن يوافيه بأخبارها التي تستحق الرواية والحديث. لقد تردد لحظة وطرح على نفسه هذا السؤال: ألا يعد هذا تجسسا منه على حبيبته؟ وهل يجوز هذا في شرع المحبين. أو ليس الأفضل أن يربأ بنفسه أن يضع صاحبته موضع الاتهام والظنة، ولكن عاطفة الندم هذه لم تستطع ان تقهر عواطف قلبه الجياشة السوداء، فطردها من نفسه»[1].

ثم تتوالى الرسائل محركة للحدث، وموضحة تحول عائدة شيئا فشيئا عن «حسنى» حيث وقعت في حب صديقه مرزوق. يقول مرزوق في رسالته الثانية إن شعورا جديدا بالألفة حل مكان الشعور بالوحشة. لأن تجربة حب

(١) السابق ص ٥٣.

تنسج خيوطها الآن بينه وبين فتاة البستان الجميلة التي عرف أنها ابنة شقيق مفتش صحة البندر، ويؤكد ان عيني الفتاة انجذبت له وحده واختارته من بين كل الذين يلاحقونها: «وإن عيني لتنفذان من بين العيون جميعا وتجذبان عينيها إلى. . . »[1].

لقد كان من أثر هذه الرسالة وبالذات الفقرة الأخيرة منها أن اخذ حسني يفكر هكذا: «ما هذا الذي يقوله مرزوق من أن عينيه تجذبان إليه عينيها؟ ان لعيني مرزوق ان تجذبا كيف تشاءان. أما عينا صاحبته فما بالهما تنجذبان وتستجيبان؟ هل يكون ذلك مجرد نظر برىء فسره صديقه على ما يهوى غروره ويحب؟ انه لا يشك أبدا في إخلاص عائدة، ولكن ينبغي أن لا ينسى أن لصاحبه عينين جميلتين يحس الناظر إليهما سخونة في أعصابه ولذعة في قلبه، وهو إلى ذلك ــ مدرس محترم ــ من حملة الديبلومات العالية ومن ذوي المستقبل السعيد. أما هو فلم يزد على ان يكون موظفا صغيرا، كل مؤهلاته شهادة البكالوريا، ومستقبله مظلم محدود أفلا يكون لكل هذه الفوارق أثر في الحب؟ إنه يشعر بحزن عميق يخيم على نفسه فيجعلها من الكآبة كنفس هرم متشائم، ويحس بسم الغيرة ينطلق من قلبه ويلوث دمه. . أواه: إن أحلامه تتأرجح على كف رجيم. . »[2].

فتفكير حسني ــ كما رأينا ــ لم يعد يحمل سمة الهدوء والاتزان نتيجة ذلك الخطر الذي حملته كلمات صديقه. إن التفكير الآن «متوتر» لقد قاده هذا «التوتر» إلى شعور بالشك. ثم بعدم الثقة في النفس، ثم بالغيرة: فإن الصديق يفوقه جمالا، ومؤهلا ووظيفة. وكل هذه المشاعر لم تكن واردة في ذهن حسني، بل لم ترد قبل أن تصله رسالته الخطيرة. غير ان رسالة من عائدة تصل الى حسني ــ يخبرنا المؤلف بمضمونها اذ هي ليست نصا مكتوبا ــ: «فتزعزعت شكوكه وعاودته الثقة، وذاق بعض الطمأنينة والشفاء. »[3].

---

(١) السابق ص ٥٤.
(٢) السابق ص ٥٤ ــ ٥٥.
(٣) السابق ص ٥٥.

ولكن الرسالة الخامسة وهي من مرزوق ما تلبث أن تصل. يقول فيها ((«كن على يقين من أن العاطفة النامية لم تعد قاصرة على جانب واحد. . . أقرأ في عينيها استجابات خفية لرسائلي الصامتة. . وقد اقتربت منها مرة وهي تلاعب طفلا من أبناء عمها وسمعتها تقول له: «دائما في أعقابي فماذا تصنع لو رجعت الى مصر؟ فقلت لها بهمس مسموع «لعلك لا تعودين». انها كلمة ذات مغزى خاص اذا قالها شاب أعزب موظف مثلي، وقد كان لها الأثر الجميل. والآن افتني فإنك خبير طبيب عالم بأحوالي: هل أقدم أم حسبي ما ذقت من لذة بريئة وأولى ظهري ودا لن ينتهي بالتئام. . . ان ثمرة الحب ناضجة دانية تنتظر من يقطفها ما رأيك؟» [1] ــ فتعيد اليه شكوكه أقوى مما كانت، وتنشط في نفسه «فقدان الثقة» و «الاحساس بالحسرة والمرارة: «ياللظلام. . . يا للألم الساخر. . عبثا يحاول دفع هذه الآيات بالشك والتكذيب، فعائدة بلا ريب هي التي لا تستطيع مغالبة الشوق بالتستر وعدم الاكتراث المفتعل، وهي التي تحادث الغير وتعنى الموجود وهي التي تجيب عيناها الاجابات الخفية، وهي تسكرها سير الزواج. . فيا للظلام ويا للخيبة القاتلة. والأدهى أنه يريد منه أن يكون مستشارا في مأساة قلبه. . »[2] ولكن الرسالة فضلا عن ذلك ــ تشعل كبرياء حسني ــ تلك الكبرياء التي أبت عليه «أن يكون من المسترحمين السائلين. . »[3]. ومن ثم فقد كتب إلى صديقه رسالته التالية (وهي السادسة من مجموع الرسائل): ــ«اذا كانت ثمرة الحب ناضجة فاقطفها بلا تردد فإن حكمة الدنيا لتذوب حسرة على ثمرة حب ناضجة يزهد فيها الانسان أقدم ولا تبال بالنتائج البعيدة، وتمتع بالحب في منفى قنا، ولا تحملن نفسك هموم التفكير في الغد، ولا تغفل عن تزويدي بكل جديد فإني أصبحت من تتبع حبك على حب شديد. . . »[4].

---

(١) السابق ص ٥٥ ــ ٥٦.
(٢) السابق ص ٥٦.
(٣) السابق ص ٥٦.
(٤) السابق ص ٥٦.

وقد رد «مرزوق» بالرسالة التالية قال فيها: «بوركت من حكيم سديد الرأى. ولقد اتبعت نصائحك أيها الأخ، وضربت لها موعدا همسا، ووافيت إليه صباح اليوم الثاني وأنا حائر بين الشك واليقين بين اليأس والأمل. ولكن لشد ما كان فرحي عندما رأيتها قادمة والحقيقة أنها كانت مترددة مذعورة على رغم خلو المكان الذي يوحي بالطمأنينة، في خفية عن أعين الرقباء، وبلغ بها الذعر أنها مرت بي غير ملتفتة إلى يدي الممتدة كأنها جاءت لغير موعدى فتتبعتها وحييتها، وطمأنتها حتى قالت لي مضطربة: «لا أدرى كيف جئت. كيف أطعتك، إنني مضطربة..» فهدأت خاطرها وسكنت اضطرابها ولاطفتها بما أوتيت من بيان ومران وحماس حتى أفرخ روعها واطمأنت. لقد تحدثنا طويلا. وقد حامت بمهارة حول موضوع الزواج فجاريتها بخفة ولباقة لا تهويان بها إلى قرار اليأس ولا تعلوان بها الى عقد الميثاق، وعند الافتراق تناولت منها قبلة خلت لحلاوة جدتها أنها أول قبلة «تنالها شفتاى..»[1].

إن رسالة مرزوق هذه تعنى بعرض «تصرفه» مع عائدة، واستجابة الأخيرة إليه. لقد كان هذا التصرف نتيجة ما نصحه به حسنى في رسالته السابقة. وهي النصيحة التي قصد منها حسنى ان يدفع بالحدث خطوة أخرى. وأن يتيح لعلاقة مرزوق بعائدة أن تصل إلى مداها ليرى حينئذ على أى أرض يقف؟ وفي أى اتجاه تمضى عائدة. لقد كان من الضروري له أن يعرف حقيقة شعور عائدة تجاهه. ولقد تولت رسالة مرزوق الافصاح عن هذا الشعور يوصف تصرف وسلوك «عائدة» التي من الواضح أنها وقعت أسيرة حب «مرزوق». لقد وصل «حسنى» اذاً بفضل تلك الرسالة الى اليقين المنشود: «انتهى الأمر وتبددت الأحلام، وخابت الآمال وقضت على قلبه الذي انتهى طويلا بأفراح الحب ــ أن يتجرع آلام اليأس والخيبة».

وتتعاقب بعد الرسالة السابعة ست رسائل (٨ ــ ١٣) وكلها بخط

(١) السابق ص ٥٧.

مرزوق، من غير فصل بين رسالة وأخرى، أى من غير الوقوف على أثر وقع كل رسالة كما لاحظنا في الرسائل السبعة الأولى. لقد ترك الكاتب الرسائل تتوالى واحدة بعد الأخرى من غير تعقيب أو وصف لرد الفعل، حيث استخدم الكاتب جملة أخذ يكررها عقب كل رسالة هي «وكتب اليه..» وهذا التوالى للرسائل – يعنى بتقويم «مرزوق» لعلاقته«بعائدة» تقويما موضوعيا بعد أن أفاق لنفسه، فعرف ان الفتاة غير جديرة به، فيحكم على أخلاق عائدة مقارنا بينها وبين خطيبته القاهرية [٨]» إن عائدة من اللائى وهبهن الله دلالا وفتنة، ولكنها على قدر غير هين من الاستهتار والنّزق، أما خطيبتي فشابة حيية هائدة الطبع وعلى خلق عظيم وإني أدخرها للزواج وأنا سعيد»[٢].

ويشير «مرزوق» في الرسالة التاسعة الى تلميح عائدة له بضرورة الذهاب إلى والدها وذلك لخطبتها»... إنها غدت مجنونة بي، وكلما مرت ساعة اشتد بها الجزع، وتكاد تنطلق جوارحها أن: اذهب إلى والدى وخاطبه في حبنا لأكون لك طول العمر. إنها أمنية طبيعية ولكن ما كل ما يتمنى المرء يدركه...»[٣]. وأما العاشرة فهي تشير الى ان عائدة صارت تطلب الزواج صراحة: «قومت الألفة تلعثم الحياء، وصيرت التلميح صريحا، وأمست عائدة تلح على ان أكلم أباها لتتخذ علاقتنا الصيغة الشرعية المقدسة، وكانت حياتي تكون السعادة نفسها لولا هذه المنغّصات...»[٤]وأما الرسائل (١٠، ١١، ١٢، ١٣) فهى تدور حول نفور مرزوق من عائدة، واتخاذه القرار بهجرها وفاء لخطيبته التي تفوقها حياء وأدباء [٥].

---

(١) الرسالة الثامنة ص ٥٨.
(٢) نجيب محفوظ همس الجنون ص ٥٨.
(٣) السابق ص ٥٨.
(٤) السابق ص ٥٨ – ٥٩.
(٥) السابق ص ٦٠.

لقد قرأ «حسنى» كل تلك الرسائل الأخيرة، رسالة ، رسالة، ولم يقم الكاتب بتوضيح أثر كل رسالة على حدة كما قلنا. لقد عمد إلى بيان تأثير الرسائل مجتمعة في نفس حسنى يقول الكاتب عقب الرسالة الثالثة عشرة مباشرة: «قرأ جميع هذه الرسائل ــ رسائل صديقه وقاتلة ــ بإمعان شديد. وكانت تتسلط على نفسه في ذلك الوقت عاطفتان: عاطفة حزن عميق وشعور حاد بالخيبة والغيرة، وانهيار الأمل، جعلته لا يذوق لذة في اليقظة، ولا راحة في السهاد، وعاطفة تشف وانتقام أن تنتهي بها الخيانة الى مثل ما انتهت به الحال من خيبة أمل وانهيار صرح سعادة. . .»[1] لقد وضح لحسنى بواسطة الرسائل إذاً أن عائدة تمتلك طبعا خائنا، لقد خانت العهد ولم تعد جديرة بحبه. وحينما تصله رسالتها ــ وهي الأخيرة ــ تُعلنه فيها «بقدومها وترجو أن يذهب للقائها في موعدها المعهود عند العصر. .» ــ يكون قد كون «قراره» بشأنها: «وفكر في أمره طويلا، تفكير من تسيطر عليه عاطفة مسمومة، ونفس جريحة حتى انتهى من أمره الى تدبير»[2]. لقد ذهب الى لقائها. وتحدثا طويلا. وخلال ذلك كانت رسائل مرزوق (التي أحضرها معه) تقف سدا حائلا بينه وبينها، لقد كان موشكا على الانفجار ولكنه قبل أن ينصرف قدم الرسائل إليها قائلا ــ وقد وضعها في «حق (كذا) عاجي: «والآن اسمحي لي ان أقدم إليك هدية جميلة: هذا الحق العاجي. . . ورجائي الآ تلمسيه إلاّ حين خلوتك إلى نفسك في غرفتك لتحظى بالمفجأة السعيدة في غيبة عن أعين الرقباء. .»)[3].

ومجمل القول ان هذه الرسائل قد تضافرت جميعا في تقديم صورة متكاملة للحدث، وكان توظيف تلك الرسائل المتبادلة ناشئا عن ضرورة

(١) السابق ص ٦١.
(٢) السابق ص ٦١.
(٣) السابق ص ٦٣.

استمرار حركة الحدث بعد ان توقف منذ لحظة وداع حسنى لعائدة المسافرة الى الصعيد. وهذه الضرورة طريق الى استكمال الفكرة التي يريد الكاتب التعبير عنها وهي رصد تحول فتاة شابة عن حبيبها الشاب.» لقد كانت الرسائل في حالة عمل متواصل لاظهار هذه الفكرة، وخلال ذلك أمكن لنا أن نتعرف على حقائق شخصيات حسنى (الشخصية المركزية) وعايدة، ومرزوق. كما أن تلك الرسائل قد نجحت في إثارة تيار من المشاعر المتضادة فى قلب حسنى، فضلا عن أنها قد قدمت صورة كاملة للحدث.

٢ ـ الصورة التعبيرية:

في الباب السابق ذكرنا أن لغة قصص مرحلة البداية، قد شاعت فيها من حيث الجملة، والعبارة الوصفية عدة ظواهر كانت بمثابة «سلبيات» أصابت اللغة هي: «الاكلشيهات المحفوظة»[1] ـ كما في المستوى الأول ـ و «السجع اللفظى»، و «السجع الذهنى»، و «النغمة الخطابية»[2]، كما في المستوى الثاني ـ وهي سلبيات نشأت ـ وتنشأ ـ عادة عن تطلع الكاتب المبتدىء إلى محاكاة أساليب القدماء، وعن «التجريب» العملي لتلك الأساليب، وفي مجال «التجريب» و «المحاكاة» توجد السلبيات. وفيما يتعلق بالكلمة المفردة «داخل السرد الوصفى ألفينا الكاتب في أحيان كثيرة، يورد «المفردات العامية» [3]من غير ضرورة فنية حيث كان من الممكن له أن يأتي بمقابلها من المفردات الفصحى، وقد أرجعنا ذلك إلى اعتقاده بأن تصوير الواقع المحلي أو نقله يقتضى ذلك التنزل العامي.

ومن الحق القول إن إدخال «نجيب محفوظ» تلك المفردات على البنية

---

(١) انظر ص ٣٢ وما بعدها من هذا البحث

(٢) انظر ص ٨٥ وما بعدها من هذا البحث.

(٣) انظر ص ٣٩ وما بعدها من هذا البحث.

الأسلوبية، لم يكن له صفة «الاستقرار» بدليل «تغليب الفصحى» بحيث بدت المفردات العامية قليلة بالنسبة إليها، «واستنطاق كافة شخصيات» القصص باللغة الفصحى ـ في مجال الحوار ـ حتى الشخصيات التي ليس من شأنها أن تتحدث بالفصحى في الحياة، ولعل هذا التعميم يعد إدراكا مبكرا من جانب الكاتب لمفهوم الأدب الواقعي أو الواقعية الفنية التي تعني أن العمل الأدبي يجب ان يكون معادلا للواقع، لا يعكسه عكسا «فوتوغرافيا»، ولا ينقله نقلا حرفيا. وأن شخصيات العمل الأدبي ـ صيغ فنية رمزية تعادل وتوازى الشخصيات في الحياة الواقعية (١) على نحو ما أشرنا الى ذلك في لغة المرحلة الأولى (٢).

على أن لغة قصص المرحلة الوسطى، يندر أن نجد فيها سلبية من تلك السلبيات التى ذكرنا، بل إن صورة التعبير ـ صورة فصحى وعلى درجة عالية من الاحكام والتوازن ولكنها ليست لغة خاصة لا يمكن لمتوسط الثقافة أو من دونها أن يتجاوز قراءتها طلبا للسهل الميسر، وما علينا إلا ان نقرأ أيا من نصوص هذه اللغة لنرى أن لغة نجيب محفوظ قادرة على إرضاء القراء بمختلف مستوياتهم، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تثير صورة التعبير هنا طائفة من الظواهر الفنية، يمكننا أن نتناول بعضها على هذا النحو: فثمة ظاهرة تتعلق «بطاقة الكلمة والتركيب» فإلى أى حد يكون كل من الكلمة والتركيب قادرا على التعبير عن الحالات النفسية المختلفة التي تتعرض لها الشخصيات؟؟. إن هذه الطاقة من الممكن أن نلاحظها ونحن نقرأ أى نص من نصوص الكاتب هنا ـ ففي قصة «إصلاح القبور» ـ مثلا ـ يصوغ الكاتب معاناة الأرملة الشابة بتركيب لغوى نجح في إشعارنا بعنف صدمة موت الزوج العزيز وما تبع ذلك من حزن وهجر للحياة: «استوحشت دنيا الأحياء ولاحت لها معالمها

---

(١) الدكتور محمود الربيعي ـ مقالات نقدية ص ٨٣ ـ ٨٤.

(٢) ص ٣٤ من هذا البحث.

غارقة في ظلال الكآبة والقنوط فأغلقت دونها نفسها وولت عنها بقلب يأبى حبه أن يستسلم للموت، ورمت بناظرها بعيدا الى حيث ترقد القبور في سكون الأبدية ووحشة الفناء، فعند ذاك القبر سحت عيناها دمعا غزيرا ساخنا فروت جفاف قلبها ورطبت حرارته. ولكن أى قبر كان ذاك القبر؟! فكانت إذا رأت الفناء المعفر و «الشاهد» المهدم راحت زائغة البصر مكلومة الفؤاد وأفحت في البكاء..»[1].

وهذه الصياغة كما ترى قد تشكلت من تراكيب الوحشة والكآبة والقنوط. والاحباط والدمع الغزير والبصر الزائغ والفؤاد المكلوم — وهو التشكيل الذي أنتج لنا «صورة كلية كئيبة الملامح» عبرت بصدق عن حالة المرأة في هذه المنطقة من الحدث. ولكن عندما تصير المرأة إلى تغيّر شأن كل الأحياء حيث قلّت الدموع وخفت الزيارات إلى قبر العزيز ثم توقفت مكتفية بتذكّره، وحيث فتحت عينيها على الحياة فألفت ذلك «الرجل» الحى يلاحقها غادية رائحة حتى خطبها إلى شقيقها، عندما يتحقق هذا التغير أو التحول الذي يعنى نشأة شعور جديد تعيشه المرأة الشابة — يصوغه المؤلف صياغة تعبر عنه بدقة: «بعد الخطوبة ذكرت القبر والزيارة المعتادة، وتساءلت حيرى: هل يجوز أن يراها في الطريق الذي تعود أن يراها فيه؟ أليس الوفاء للقبر خيانة له؟ لشد ما يشق على الإنسان قطع عادة عزيزة، ولكن ما جدوى الزيارة الآن؟.. لقد رضيت باستقبال حياة جديدة فأولى بها أن تأخذ نفسها بالرضاء والقبول. نعم حسبت يوما أن هذا القبر سيكون قبلتها الى الأبد ولكنها لم تعمل حسابا للزمن، الزمن الذي يذيب الصخور، ويفتت الصروح، ويغير وجه البسيطة، أليس بقادر على أن يمسح عن قلبها شجونه؟»[2].

فقد عمد الكاتب إلى «استعمال» الصورة التعبيرية التي تتلاءم و «حالة

---

(١) نجيب محفوظ: همس الجنون ص ٢٦٢ — ٢٦٣.

(٢) السابق ص ٢٦٦.

التغير» التي حدثت في حياة الأرملة، مقدما بدلك صياغة تختلف عن صياغة «حالة الحزن» نتيجة ترملها المبكر إذ اننا في هذه الفقرة نتعامل مع صياغة لغوية أقل حدة، أو أخف من تلك الصياغة اللغوية «التي اعتمدت على «التوتر». و «خفة» صياغة هذه الفقرة راجعة إلى ان الكاتب يقصد الى تناول استعادة المرأة لتوازنها، وضبطها لانفعالها بعد أن اضطرتها طبيعتها البشرية إلى النسيان — أو على الأقل إلى التناسي — ومعانقة الحياة من جديد. ولذا فقد وظف الكاتب لتصوير هذه الحالة الجديدة صياغة تلائمها: التساؤل الإنكارى عن جدوى التعلق بذكرى ميت، ما دامت بشريتها قد نشدت الرجل الحي لبناء حياة زوجية جديدة. ولقد لحق هذا التساؤل تساؤل إنكارى آخر عن جدوى وفائها للقبر بينما تستعد للزواج. فوفاؤها هذا صار خيانة في اعتقادها لمن تستعد للزواج منه. كما يوظف الكاتب لونا من المناقشة العقلية الهادئة لاستحالة استمرار تعلق المرأة بالزوج المتوفي إلى الأبد. لأن «الزمن» — فضلا عن بشرية المرأة — يحمل في تضاعيفه إمكانية النسيان.

وعلى هذا النحو من توظيف الصياغة القادرة على التعبير عن الحالات النفسية المتضادة في هذه القصة، وقصص أخرى عديدة [1] — يمكننا القول إن نجيب محفوظ في سبيل ذلك — قد عمد الى البحث والتنقيب عن الألفاظ الدالة والتراكيب الموحية. وهذا البحث ضرورى لأنه «مهما كان الشيء الذي «يسعى الانسان الى التعبير عنه، فان هناك كلمة واحدة تعبر عنه، وفعلا واحدا يوحي به، وصفة واحدة تحدده. ولهذا يترتب على الكاتب أن يطيل البحث والتنقيب حتى يعثر على هذه الكلمة وذاك الفعل وتلك الصفة»[2].

---

(١) مثل: مهر الوظيفة، والورقة المهلكة حيث توظف الصياغة التي تتلاءم مع الحالات المختلفة التي تمر بكل من جودة في القصة الاولى ودانش في القصة الثانية: انظر: الرسالة ع ١٤ ص ١٣١٢ وما بعدها، وهمس الجنون ص ١٩٣ وما بعدها.

(٢) الدكتور محمد يوسف نجم فن القصة ص ١١٤

وثمة ظاهرة ثانية تتصل باستعمال الكاتب للألفاظ الأجنبية والألفاظ العامية في بعض تراكيبه الفصيحة. ففيما يختص بالأجنبية نقع في (يقظة المومياء) مثلا على كلمات مثل البروفسير ــ وجناب هكذا» ومهما يكن من أمر فاليك ما رواه جناب البروفسير دريان [1]». ومثل «باشا» وهي شائعة في القصص. واكسلنس التي وردت في صيغتي استفهام على لسان دريان خلال حديثه مع الباشا: «أحقا ما تقول يا اكسلنس؟» و «ماذا تعني يا اكسلنس؟» [2]وهكذا الشأن في فتاة العصر اذ نجد «الرندى فو» ضمن هذا التركيب «فازداد حيرة ــ قدري ــ لأنه يرى أن الرندى. فوباب من أبواب الحب المحرم لا الحب الفاضل[3]»، وبونجور [4] ترد على لسان ليلى المتحررة ــ وبورد الكاتب مفردات «عفارم» ــ «أفندي» في هذا القرن[5]. و «تيزة» في ثمن السعادة[6]. و «جنتلمان» في «تكث الأمومة» [7]. ونقف كذلك على مفردات عامية ضمن التركيب الفصيح مثل كلمة «معلهش» التي جاءت على لسان زوجة الباشا في هذا القرن «معلهش [8] يا باشا انهن ورثن عنى ذلك الذوق الذي حملني فيما مضى على الزواج منك» وذلك في معرض الدفاع عن اختيار ابنتهما «لولو» للشاب. كما وردت الكلمة على لسان الشرطي [9] في نفس القصة، وكلمات أخرى في عدد من القصص...

وهذه الكلمات: أجنبية وعامية ــ لا يمكن الزعم أنها تؤثر أو تنال من اللغة أو التركيب الفصيح، ولن تجعل من الفصحى لغة عامية أو أجنبية لأن «الألفاظ المفردة لا تخلق اللغة ولا تميزها..»[10] وفي اعتقادنا

---

(١) همس الجنون ص ٢٣٥
(٢) السابق ص ٩٨ - ٩٩
(٣) الرواية ع ١٣ ص ١٠٥٦
(٤) السابق ص ١٠٥٧
(٥) همس الجنون ص ١٤١ - ١٤٥
(٦) السابق ص ٢٥٥
(٧) السابق ص ٢٣٥
(٨) السابق ص ١٥٢
(٩) السابق ص ١٣٤
(١٠) الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ١٧٤ .

أن ايراد الكاتب لتلك المفردات من التراكيب الفصيحه. انما هو نتيجه لفكرته عن الواقعية التي تعد أكثر تأثيرا باستخدام تلك الكلمات كما أن ذلك من جهة أخرى ــ جاء لتأثر بفكرة «التطعيم اللغوي» التي نادي بها أستاذه الأول سلامه موسى والتي تناولناها من قبل [١] وهي الفكرة التي نظرها بعض نقاد القصة القصيرة وسماها نظرية «تدرج الفصحى». أى ادخال كلمات عامية أو أجنبية على التركيب الفصيح حتى يكون قادرا قدرة دقيقة على «تصوير البيئة المصرية، والتعبير عن روح العصر ومقتضياته»[٢]. ولكن «تطعيم أو تدريج الفصحى» على هذا النحو لم يكن في رأينا على إطلاقه عند نجيب محفوظ، إذ إنّ ثمة ضرورة فنية كانت تحكمه في هذا الشأن، وهي أن «الرندى فو» و«بونجور» وردتا على لسان شخصية ــ ليلى ــ في فتاة العصر للتدليل على طبيعتها الطامحة إلى محاكاة الواقع الأوربي وتقليده «لغة وسلوكا» فأمكن بذلك أن نقتنع فنيا بتلك الشخصية. «واكسلانس» لأنها واردة في مجال تناول رجل أوروبي. و «باشا وبيك» لأنها ألقاب تركية سائدة. وبكالريوس وبكالوريا» لأنهما اسمان لمؤهلين علميين ليس في الهيئة العلمية مقابل لهما مستمد من واقع المعاجم اللغوية الفصحى. . . وهكذا. هذا فيما يختص بما أتى به نجيب محفوظ من المفردات الأجنبية.

وأما المفردات العامية: وهي قليلة كما لاحظنا ــ فنظن أن استخدام نجيب محفوظ لها، ضمن التركيب الفصيح ــ صدى لفكرة «الأدب الهادف» التي جاراها تقربا من الواقع المحلي. وإن كان لنا أن نزعم أنه ليس مؤمنا بها تماما بدليل قلة ما اعتمده في تراكيبه من تلك المفردات من ناحية و لتغليبه الفصحى عليها سواء في التركيب السردي أو التركيب الحواري من ناحية أخرى.

---

(١) انظر ص ٤٠ من هذا البحث (الهامش)

(٢) الدكتور لويس عوض دراسات في أدبنا الحديث ط١ ص ٢٢٣ ـ ٢٢٤

وثمة ظاهرة ثالثة تتصل «باستطراد بعض الصور الجزئية» في عدد غير قليل من القصص. فلقد يلجأ الكاتب إلى اضافة تبدو استطرادا بعد أن نكون قد قنعنا بانتهاء الصورة الجزئية. فإلى أى حد يمكن قبول هذا الاستطراد؟ أو بتعبير آخر: هل لهذا الاستطراد دلالة ما تسوغ وجوده بعد أن فرغ القارىء من قراءة الصورة؟. إن علينا لكي نجيب على هذا التساؤل أن نعيد القراءة في بعض القصص التي يتمثل فيها هذا الاستطراد. ففي «الورقة المهلكة» نصحب «دانش» إلى المقهى المعزول بصحراء العباسية، لقد أنس «دانش» إلى هذا المكان واطمأنت نفسه فيه إذ نسى فيه أو حاول أن ينسى ــ حزنه وسأمه نتيجة حياته الرتيبة في المدينة. تلك الحياة التي تقتصر على اللهو ومجالسة أصدقاء لا همّ لهم إلا الكأس والورق. لقد استعان على نسيان حالة الضجر والسآمة ــ بأن وجد «القمر بدرا والسماء صافية». وما وجده واقع مدرك قد بدأ في تمييع تلك الحالة التي تتمكن منه. غير أن الكاتب ينتقل من هذا التصوير الواقعي للقمر يتوسط السماء إلى التصوير الخيالي، مستطردا، فصفاء السماء أبداها كما لو كانت قد «تعرّت، تستحم في نوره (القمر) البهى»[1]. إن هذا الاستطراد ضروري هنا. ولا يمكن اعتباره تزيّدا أو استطرادا لا جدوى منه، ذلك لأنه متلائم والحالة الخاصة التي يمر بها «دانش». فلجوء دانش إلى هذه البقعة المنعزلة للمرة الثانية هربا من مساوىء المدينة وخلاصا من ضجره وسأمه، لدليل على أنه يطمح إلى تغيير أسلوب حياته الفاسدة. لقد لاحظ القمر، ولقد لاحظ السماء، ولاحظ أن القمر بدر والسماء صافية، وأن القمر يتوسط السماء، في الوقت الذي نعرف فيه أنه ملول وضجر.. . لقد لاءم هذا ذاك. ولكن وقوفنا على طموحه الى حدوث انقلاب في حياته بدليل أنه يجيء الى هذا المكان للمرة الثانية ــ: «.. ولم تكن هذه أول مرة يربط فيها الى هذه القهوة التائهة في الصحراء. فقد زارها زيارة سعيدة

(١) همس الجنون ص ١٨٦

لم تكن في الحسبان منذ أمد قريب وما دفعه اليها تلك المرة إلا الملل الراكد على نفسه التي شبعت من أهواء الدنيا وعانت من الفراغ مر العناء وتركته يتخبط حائرا ما بين الميادين والأزقة لا يهتدي الى مستقر وما عاج به هذه المرة الا ما طالع خباله من أطياف الذكريات الحلوة»[1] ــ لقد كان وقوفنا على هذا التطلع ــ يتطلب تصويرا أكثر من كون القمر بدرا وأكثر من كون السماء صافية. ومن ثم فان الصورة الاستطرادية لتعرّى السماء بقصد الاستحمام في نور القمر ــ ليست من قبيل التزيد المخل. بل هي صورة فنية مبررة. تلائم رغبته في التخلص من أسلوب حياته و «الاغتسال أو التطهر منه». يضاف الى ذلك ان هذا الاستطراد يتجاوز حالة «دانش الخاصة» أو أمله الجزئي ــ إلى الأمل العام أو الواقع الردىء الذي يعيشه سكان المناطق المنعزلة ــ فيكون مصيرهم مثل مصير سكان مدينة الصفائح.

وفي «ليلة الغارة» يقتل «صبى» بشظية قنبلة عمياء أثناء الغارة الجوية. وقد بدا أن الموقف قد بلغ النهاية عندما اقترب الشيخ «مواهب» من الراوى هامسا في أذنيه بصوت حزين «واأسفاه! ليس ثمة فائدة ترجى من استدعاء الاسعاف. ولكني أعجب كيف أصيب الطفل المسكين»؟[2]وعندما تساءل الراوى متحيرا «كيف قتل الطفل؟ لا شك أن شظية اخترقت النافذة أو الحائط، واستقرت في رأسه»[3]ــ بدا أن الموقف قد بلغ النهاية بقول الشيخ وتساؤل الراوى. ولكن نجيب محفوظ شاء أن يزيد الصورة وضوحا وتحديدا بإضافة ظلال مأساوية. قاصدا بذلك أن يعمق المعنى الكلي الذي يتضمنه الموقف القصصي وهو «تقديم صرخة الانسان في وجه الحرب» ــ يقول الراوى «وقد كان أينا عرضه لهذا المصير المخيف، ولكنها اختارت الطفل وثكلت أمه الناعسة التي ما برحت تضمه إلى قلبها، وتأبى أن

(١) السابق ص ١٨٦ ـ ١٨٧

(٢) نجيب محفوظ . الثقافة ع ١٦٢ ص ١٦٦ .

(٣) ا السابق ص ١٦٦

تصدق أنه مات.. وهكذا انتهت الغارة في مخبئنا الخاص.. لقد كانت تلك الليلة تجربة قاسية ابتليت بها قلوبنا ومشاعرنا، وكان ختامها مأساة تلك الأم التي ذبح وحيدها في حجرها»[1] لقد وقع قتل الطفل. ولكن المؤلف لجأ إلى تأكيد الواقعة والضغط عليها بإضافة بعض الاضاءات إليها «كاختيار الشظية للطفل وحده بينما سلم الجميع». وكالحديث عن «ثكلة» و «ابتلاء قلوب ومشاعر الحاضرين بهذه التجربة القاسية» ثم يسلط الضوء الأخير على الصورة وهو «ذبح الطفل في حجر الأم».

وتبين لنا هذه الاستطرادات في هاتين القصتين، وقصص أخرى مثل قصة غاب القط[2] ــ أن الكاتب يعمد إلى توظيف الصورة الاستطرادية توظيفا دالا ينجيها من سلبية التزيد المخل وهو في سبيل ذلك اعتمد على وسيلة «التصعيد» أى الصعود من تصوير الواقع المدرك إدراكا مباشرا الى التعبير عن الخيال، ورصد الظلال الجانبية للصورة بعد الفراغ من تحديدها مما من شأنه ان يعمل على تعميق الصورة العامة للموقف القصصي ــ أو الحدث ــ وإلقاء كثير من المشاعر والأحاسيس عليها[3]، وذلك في حد ذاته يحقق تأثيره الممتع الذي يعتبر غاية الفن بوجه عام.

(٣) الحــوار

في الفصل الثالث من الباب السابق أوضحنا أن نجيب محفوظ قد عنى

---

(١) السابق ص ١٦٦

(٢) نجيب محفوظ. الساعة ١٢ ع ١٥ ص ١٠ وما بعدها.

(٣) الدكتور محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة ص ٣٦٥.

بتوظيف الحوار ـ كعنصر فعال في أغلب قصص المرحلة الأولى . وقد أثبتنا أن شكل العبارة الحوارية قد إتسم بسلبية «التطويل» المخل بوحدة الحدث مما نشأ عنه خفاء المعنى الكلي للموقف القصصي على نحو ما تبين لنا في المستوى القصصي الأول. وهي السلبية التي اجتهد الكاتب في التخلص منها في قصص المستوى الثاني. إذ جنحت تلك العبارة إلى القصد أو الايجاز الدال. كما أثبتنا أيضا أن ثمة ما يحسب للكاتب في مجال قيمة الحوار الفنية في قصص مرحلة البداية تلك، من حيث وظيفته التي عملت على تطور الحدث، وتوضيح الشخصية (وان كان ذلك بدرجة أقل في قصص المستوى الأول. وبدرجة أعلى في قصص المستوى الثاني) ومن حيث اللغة من جهة أخرى، اذ استخدمت الفصحى لغة للتخاطب والتحاور.

وتفيدنا النظرة الشاملة الى حوار قصص المرحلة الوسطى أن نجيب محفوظ قد وظف «الحوار» أيضا في أغلب القصص توظيفاً فنيا يتعلق بطاقة العبارة الحوارية من جهة، وباللغة التي تجري على لسان الشخصيات المختلفة، من جهة أخرى. وهما مسألتان أثارتها بالطبع النصوص الحوارية في تلك القصص. (ومما يجدر بنا إثباته أن هاتين المسألتين ينبغي تناولهما جميعا من خلال نصوص حوارية واحدة مختارة بحيث يجري تناول كل مسألة على حدة على أساس ما سوف نعرضه من تلك النصوص المختارة: اذ يساعد ذلك على تكثيف الرؤية الى قضية الحوار، والسيطرة عليها بدرجة أعلى مما لو جعلنا لكل مسألة «نصوصا» حوارية خاصة بها). وأما المسألة الأولى وهي «طاقة الحوار» ـ فتتمثل في عدد من النواحي الفنية هي «تحديد الجو أو الحالة» و «كشف الغموض لدفع حركة الحدث» ، و «فعالية التردد» و «ضرورة التوضيح والشرح»: فالناحيتان الأولى والثانية يمكن التعرف عليهما هكذا: في «الأراجوز المحزن» يجري الحوار بين «عبد الرحيم جاد» والشيخ إبراهيم عن «الوجيه الثري محمد بك المنياوى» بعد أن انفض الاجتماع

الانتخـابي الذي أقيم للدعاوة للبيك الوجيه، إن عبد الرحيم الموظف الصغير لم يؤخذ بمنطق المنياوى الخطابي. «قدر ما أخذ بجماله الفتان، ولم يتحمس لبرنامجه الانتخابي بعض تحمسه لشبابه الغض وقامته الكاملة، وقوته البادية»(١) يقول عبد الرحيم للشيخ إبراهيم: —

ـ مرشح دائرتنا عظيم لا نظير له بين الشباب وتبدو عليه النعمة.. هل هو غنى؟

ـ غنى!... نعم يا بنى غنى وما غنى إلا الله. ولكن هيهات أن تكفى هذه الكلمة للدلالة على ثروته، فهو يملك خمسة آلاف فدان في المنيا ونصف مليون من الجنيهات نقدا في البنك الأهلي، وعمارة المنياوى الشهيرة بشارع الملكة نازلي بالقاهرة. هذا غير الأسهم والسندات مما لا يعلم عدّه الا الله. فصاح الشاب وقد تملكته الدهشة:

ـ يا سلام سلّم. فقال الشيخ مبتسما:
ـ ألا تعلم أنـه الآن عميد أعـرق أسرة بالمنيا؟ هو الابن الوحيد للمغفور له على باشا المنياوى أحد النظار في نظارة نوبار باشا. فسها الشاب عن محدثه لحظة ثم قال متسائلا:

ـ والظاهر من خطابته أنه متعلم. فأمن الرجل على قوله قائلا:
ـ انه حاصل على شهادة الحقوق المصرية، وعلى أعلى شهادات فرنسا في القانون. والحق أن العلم والمال من بعض تراث أسرته العريقة...»(٢).

إننا بعد أن ننتهي من قراءة هذا النص الحواري لا بد لنا من أن نتساءل عن قيمته أو الدور الذي أداه. هل هو مجرد ثرثرة «أو محادثة تسلية

---

(١) الرواية ع ٤٩ ص ٧٢
(٢) السابق ص ٧٢

ممتعة؟ أم هو مستخدم باعتباره وسيلة ترتفع عن الثرثرة، وتعلو فوق المحادثة المسلية؟. إن هذا النص قد أورده الكاتب ليكون وسيلة لخدمة الحدث. فهو يركز على نظرة عبد الرحيم المبدئية إلى المنياوى. وهذا التركيز المبدئي كان بمثابة تحديد جو الحدث، وبداية الدخول إلى عالمه: إذ ان الحوار الجيد هو الذي يعمل على «خلق الجو أو الحالة»[1]، والوقوف على نقطة ما تكون صالحة لأن يتطور منها موضوع القصة[2]، أو الحدث إلى نقطة تالية، ومن ثم فقد مضى «عبد الرحيم» وحده، يمشى إلى «غير وجهة معلومة ينتقل من طريق إلى طريق كيفما اتفق وخواطره تحوم حول الشاب السعيد..[3]، لقد نجح الحوار إذاً في وضع أول لبنة في «بناء موقف» عبد الرحيم من المنياوى. إذ أنه قد أحدث في نفسه شعورا «بقهر غريب لا يجده إلا المظلومون المغلوبون على أمرهم «جعله يرى الدنيا» عدوا يتهكم به ويتشفى منه فأحس نحوها بكراهية مريرة وتمرد مكتوم لا يجد منفذا ينفس منه عن كربه..»[4].

ولقد نجم عن هذا الشعور المسبب إدراك «عبد الرحيم» للفرق الشاسع بين حياته وحياة المنياوى: فالمنياوى يحظى بكل ألوان السعادة: الجاه. والمنصب الثراء. الحياة الزوجية السعيدة و «الدنيا جميعا طوع إشارة منه تعطيه ما يشاء حيث يشاء... فيا للقوة، ويا للحرية... ويا للسعادة..»[5]، بينما حظه هو من الدنيا غير ذلك: «رباه.. وما نصيبه هو من الدنيا؟!.. ما هو إلا هيكل نحيل.. يستقبل الفصول الأربعة ببذلة واحدة لا تتبدل حتى ييأس منها الرفاء. وهو ابن جاد رضوان البائع البائس بمحل عطارة الماوردي بالغورية! والله وحده يعلم من هو رضوان جده. فلو

(١) تشارلس مورجان : الكاتب وعالمه ترجمة الدكتور شكري محمد عياد ص ٢٧٠
(٢) السابق ص ٢٧٠ ، وفن كتابة القصة لحسين القباني ص ٩٤ وما بعدها
(٣) الرواية ع ٤٩ ص ٧٢
(٤) السابق ص ٧٣ .
(٥) السابق ص ٧٣

كان شيئا يذكر ما ألقى أبوه على ذكراه ستارا من الصمت الأليم. وأما ثروته فهي ستة جنيهات شهرية يرسل منها لوالده ثلاثة لتعينه على معاش أسرته المكونة من عشر أخوات وعمتين... ويبقى له ثلاثة جنيهات يدبر بها حياته من مسكن ومأكل وملبس..»[1]. وليس إدراكه للفرق بين حياته وحياة المنياوى — إلا «موازنة» انتهت به إلى اكتمال موقفه منه ومن طبقته جميعا حيث قد «تنهد من صدر ثقيل.. فأحس بعزلة قلبية موحشة وخال نفسه ميتا في قبر مظلم، وعاد الى حجرته كاسف البال تنطوي نفسه على غيظ قاتل وثورة جامحة، وحسد أليم، ضاعف أثقال حياته وجعلها سلسلة متصلة من الغضب والسخط والتبرم»[2].

ولقد جرت محاورة ثانية بين عبد الرحيم والشيخ إبراهيم، عقب اكتشاف الأول لحقيقة سر «المرض الوبيل» و «الخلاف الزوجي» اللذين يعانى منهما المنياوى بك وذلك عن طريق الرسائل المرسلة إلى المنياوى التي وكلت إليه النيابة الاطلاع عليها سرا أملا في التوصل فيها إلى «الصراف» المختلس الهارب قريب المنياوى. يقول عبد الرحيم بعد أن أفضى إلى الشيخ ابراهيم بالسر الرهيب:

— « انظر يا أستاذ إلى عجائب الدنيا. ولكن الشيخ ابراهيم هزّ رأسه استهانة وقال برزانته المعهودة:

— ألم تسمع يا بنى بالقول الحكيم: (لو اطلعتم على الغيب لاخترتم الواقع) فكيف تجده أحق بالرثاء منى ومنك... أليس كذلك؟. فتغلب طبع الشاب المريض عليه وقال بحدة:

— كلا يا شيخ ابراهيم. لست أقل منه شكوى أو شقاء — بل إن شقاءه يهونه المال أما شقائي فلا يهونه شيء، أتقول اخترتم الواقع؟. كيف

(١) السابق ص ٧٣

(٢) السابق ص ٧٤

أختار الواقع إذا كان يبسط أمامي مستقبلا مظلما تافها وفقرا مدقعا ويضع على عاتقي أبا شيخا وعشر أخوات وعمتين؟ فقال الشيخ:

— إن الله لا يسنى مخلوقاته: ألا ترى أنه يرزق الطير على غصون الشجر ويطعم النحل في سراديب الأرض؟

— أرى حقا أن النمل يجد رزقه سائغا. أما عبد الرحيم جاد الكاتب بنيابة المنيا الأهلية فلا يذوق اللحم إلا يوما واحدا في الأسبوع وأصبحت الطعمية تأكل معدتي وليس معدتي التي تأكلها. فقال الشيخ بلهجته الهادئة:

— القناعة ملاذ المؤمنين:

— إنا جميعا مؤمنون ولكننا لانني عن الشكوى. الكل يشكو ويشقى والظاهر أن الدنيا هي أصل البلاء. وكأنى بها تطرب لأنات الشكوى والألم. فهز الشيخ رأسه بقوة وقال بحدة:

— من أخطر الأخطاء التي نرتكبها أن نعلل الشيء بغير أسبابه الحقيقة فنخلق لأنفسنا مشكلا غير قابل للحل ومستعصيا على العلاج. ومثل اتهامك الساذج هذا للدنيا مثل اتهام العوام للشيطان أو العين الحاسدة أو لتناول اللبن والسمك يوم الأربعاء. ماذنب الدنيا؟ هل الدنيا هل التي جعلت المنياوى بك يفرط في الأكل والشراب والاستهتار حتى وقع فريسة للأمراض؟ أم هي نفسه الأمارة بالسّوء؟ الإنسان هو السبب الجوهري في إسعاد نفسه أو شقائها. انظر إلّي يا بنى. أنا انسان سعيد لا يعرف الشكوى. وقديما خبرت حالي بعين فاحصه وقلت لنفسي جادا: حرى بمن كان حاله كحالي ألا يأكل إلا كذا من الطعام، وألا يرتدى إلا كيت وكيت من الثياب وأن تقتصر ملاهيه على هذا وذاك من الملاهى البريئة، واتبعت نظاما دقيقا لا أحيد عنه ولا أتطلع إلى سواه حتى أنه لا يوجد من الطعام في الدنيا إلا ما آكله ولا من الثياب إلا ما أرتديه. ولا من الملاهي إلا ما أتلهى به.

فلم ارمق بعين الحسد من فضلهم الله على بالآلاء والنعم وتعزّيت بذكر من فضلنى الله عليهم فقدر لهم حظا دون حظى، وعشت حياتي قانعا سعيدا لاينى لساني عن الشكر والحمد ولكل حياة سعادة توائمها يستطيع الإنسان أن يفور بها إذا راض نفسه على الرضاء والقنوع وسداد النظر. ولو أنى تركت نفسي تهيم في وديان الأماني والأحلام الخلب لأضلتني شقاء وشكوى ولم تجدني شكواى شيئا، فقال عبد الرحيم بتمرد جامح:

ـ اذا كانت هذه هي القناعة فهي الموت وأنا لا أدري ماذا كان يكون حال الدنيا لو آمنت بحكمتك هذه؟ هل كانت تكتشف أمريكا؟ هل كانت تستغل المناجم وتستثمر الأراضى؟ هل كانت تقوم الثورات وتخلق المبادىء والأنظمة. هل أستطيع بالقناعة أن آكل ما تشتهيه نفسي وأن أسعد أخواتي وأبي؟ وأن أشتّى في أسوان وأصيف في الاسكندرية وأن أتزوج امرأة حسناء وأخلف بنين وبنات..؟ هل السعادة أن أقنع نفسي بأنه لا يوجد طعام في الدنيا سوى الطعمية والفول المدمس، وأنه لا توجد بها ثياب الا هذه البذلة القذرة المهلهلة.. وأنه لم تر فيها نساء قط..؟ فضحك الشيخ إبراهيم وقال: ـ

ـ المسألة قناعة أو لا قناعة و الذي لا يقنع لا يقنع ولو ملك الدنيا فكما يشكو عبد الرحيم أفندي يشكو محمد بك المنياوى واذا كان ذلك كذلك فما جدوى التغيير؟ أراك تهم بالاعتراض على؟ مهلا.. إذا استطعت أن تحول التراب إلى ذهب كأبناء أمريكا فافعل والا فاقنع. هل تجد سبيلا غير هذين؟ [1]».

وهذه المحاورة الطويلة بين الرجلين، تدل على أن عبد الرحيم ما زال ثابتا على موقفه من المنياوى وطبقته. إذ لم يستطع منطق الشيخ ابراهيم أن يحوله عنه. وكيف يمكن له ذلك وهو يرفض رفضا حادا واقعه الذي يعيشه؟

---

(١) السابق ص ٧٦ ـ ٧٨

فثمة بون شاسع بين واقعه الردىء وواقع المنياوى المشرق وإن عدم انصياعه لحجة الشخ ليفصح عن جوهر شخصيته فهو مصر على أن المنياوى «غريم» لا يستحق منه إلا العداء والحقد بينما أفصحت كلمات الشيخ الواقعة ضمن هذه المحاورة ــ عن أنه إنسان متوافق مع نفسه. حيث قد رسم لنفسه منهجا سلوكيا مؤسسا على قناعته بما قسم له، وتعزيه بالنظر إلى من هم أقل منه حظا في الحياة.

واصرار عبد الرحيم على معاداة المنياوى رغم ما وقع عليه من سر الرجل الذي سيؤدي به إلى كارثة محققة. ورغم منطق الشيخ وحجته القوية ــ هذا الإصرار طريق إلى جعلنا نتوقع «ما سيكون عليه عبد الرحيم في نهاية القصة، وهو استمرار العداء والحقد. لقد تحقق هذا التوقع، عندما التقى عبد الرحيم بغريمة في دار النيابة حيث كان قد استدعى لابلاغه بما اتخذته النيابة نحوه من الاجراءات السرية ــ عقب القبض على الصراف الهارب ــ نقول عندما التقى به تحقق توقعنا. ذلك لأنه «لم يزل يعده عذوا له» .

وعلى الرغم من أن الحوار في هذه القصة قد وظف توظيفا فنيا من ناحية رسم الجو القصصي، واتخاذه أداة لتحريك الحدث، وبث النشاط فيه حيث قد عمل على تشكيل موقف عبد الرحيم تجاه المنياوى على نحو ما صنعته القطعة الحوارية الأولى. ومن ناحية «تأكيده على ثبات» موقف عبد الرحيم المعادي رغم محاولة الشيخ في تحويله عنه، وخلقه لعنصر «التوقع» فينا باستمرار حالة العداء إلى نهاية القصة على نحو ما حققته القطعة الحوارية الثانية ــ على الرغم من ذلك كله ــ فإن ثمة ما يمكن لنا أن نلاحظة بدون عناء على حجم الفقرات الحوارية في النصين الحواريين. إذ ان الفقرات في أغلبها قد جنحت إلى «التطويل» المسرف، الذي يمثل «سلبية» تصرف القارىء عن القراءة بدلا من المتابعة. إذ ليس أثقل على

القارىء من أن يقرأ فقرة حوارية واحدة طويلة. لقد كان بامكان الكاتب أن يتحرر من هذه السلبية لو عمد الى تقطيع كل فقرة تتسم بالطول ـ وتجزئتها إلى كلمات قليلة تتضمن المعنى الذي يريده الكاتب[١]، وعلى أية حال فاننا لن نجد ما يماثل هذا التطويل في القصص الأخرى الا في مشهد واحد من قصة واحدة فقط هي قصة «فتاة العصر»[٢].

---

(١) حسين القباني : فن كتابة القصة ص ١٠٣

(٢) في قصة فتاة العصر يتّسم الحوار بالقصر والسرعة والتركيز عدا فقرة حوارية واحدة وردت على لسان ليلى حينما دار بينها وبين قدري نقاش حول عصرية الفتاة. إن ليلى لا تمانع في أن يلتقي الشاب والفتاة في تجربة خفيفة قبل الزواج، ولذلك فقد تعددت تجاربها بحثا عن الرجل المناسب، ولكن قدري لا يوافقها على ذلك. تقول ليلى تأكيدا لفكرتها : «كنت أبحث عن ضالّة قلبي المنشودة» ويقول قدري : لـم لم تنتظريها حتى تأتيك هي دون تلوّث ؟» وهنا تتحدث ليلي بالفقرة الطويلة التالية : «تلوّث ؟ ماذا تستطيع أن تنال قبلة من طهارة قلبي ونفسي ؟ لاتكن كالجامدين الذين ينظرون إلينا نظرة الجشع والأنانية، فيود الواحد منهم لو يلهو ويعبث كيف شاء على أن تنتظره عروسه خلف الستائر لا تمسها يدٌ كأنها لؤلؤة في قوقعة. ينبغي أن نحظي بقسْطنا من الحرية. والحرية معنى سام، ولا تظن أني حمقاء، يخيّل الى الجاهل أن الحريّة هي الاستهتار، كلا، هي عندي الخلاص الإلهي للعقل والشعور كي أرى بعقلي وأشعر بقلبي، فإذا أحببت فإني أهب قلبي عن حب صادق لاعن اضطرار أو تسليم أو يأس. كم من فتيات يجدْن أنفسهنّ في بيوت رجال لايدرين كيف ذهبن إليها فيرّوضن أنفسهنّ على الرضا ترويض الأسير نفسه على الذّل، ويعشن حياة بهيمية تتحكم فيها ضرورات الحياة وحاجات الجسد، كلا. ليس هذا الزواج الذي أريد.. أنا أريد زوجا تلتحم فيه الروحان التحام الجسدين فيكون اتحادهما خير عتاد لدوام العِشرة الشريفة السامية». ص ١٠٦٢ من مجلة الرواية ع ٤٣ في ١٩٣٨/١١/١.

وفي قصة «ثمن زوجة» نقرأ النص الحواري التالي الذي وقع بين «حمدي» و «الحلاق» بعد أن انتهى الأخر من قص وتشذيب شعر حمدي الذي يعد نفسه أشد الناس سعادة اذ هو في شهر عسل يجمعه بزوجته الجميلة. يقول حمدي للحلاق الذي أثار انتباهه لصمته على غير العادة:

١ ــ («مالك صامتا واجما كأنك لا تجد ما تقوله؟»

٢ ــ «الحق يا سيدي أن لدى كلمة أريد أن أقولها، ولكن..»

٣ ــ «ولكن ماذا؟»

٤ ــ «إن بعض الظن إثم، وكثيرا ما يخطىء الإنسان في تقديره.. والحق أنى أدمت التفكير طويلا وقلبت المسألة على جميع وجوهها فرأيت أن الواجب يقضى علّى بمصارحتك بظنونى مهما كانت الاحتمالات والعواقب».

وكان الشاب قد انتهى من عقد رباط رقبته وارتداء جاكتته وطربوشه فدنا من الحلاق، وحدجه بنظرة اهتمام وانشغال وقال:

٥ ــ «إن كنت ترى حقا أن الواجب يقضى عليك بمصارحتي فما معنى التردد، والتلعثم؟» فتنهد الرجل وقال:

٦ ــ «حسن يا سيدي.. اعلم أنى لاحظت أمورا...»

٧ ــ «...؟»

٨ ــ «منذ أسبوعين أرى شابا يتردد على العمارة التي تسكن فيها كل صباح بعد الساعة الثامنة مباشرة..« فزوى الرجل ما بين حاجبيه وقال باستهانة..»

٩ ــ «نعم...؟»

١٠ ــ «لقد لفت نظري بهيئته ومواظبته فشغلت فراغ الصباح بمراقبته ولاحظت أنه يحضر من شارع عاصم حوالي الساعة السابعة ويأخذ مكانه في مقهى النجمة، حتى إذا غادرت البيت وذهبت الى الوزارة يدفع ثمن قهوته ويترك المقهى إلى العمارة رأسا «وكان المهندس ــ

على شبابه ــ رزينا ثابتا بمنجى أمين من الرعونة والطيش فعض على شفته السفلى كعادته كلما ارتبك أو أخذ، وكأنما أراد أن يغالب القلق الزاحف عليه فسأله بلهجة الغاضب:

١١ ــ «ما الذي تعنى؟ «فاصفر وجه الحلاق وندم على خوض هذا الحديث الأليم ولكنه لم يربدا من الاستمرار فقال: ــ

١٢ ــ «اني أرجو أن أكون مخطئا يا سيدي بل إني لا أتمنى على الله أكثر من أن يكشف عن وجه الخطأ في جميع ظنوني ولقد ترددت طويلا قبل أن أنبئك هذا الحديث. ولكني رأيت أن المصارحة مع ما تنذر به أفضل عندي من التستر على العيب مع السلامة.. وقد كان مما أيقظ الشك في نفسي أني رأيته مرات يلاحظك خلسة ــ وأنت سائر في طريقك ــ ويرمقك بنظرات لم يرتح إليها قلبي حتى إذا غيبك منحنى الطريق قام بسرعة وانسل الى داخل العمارة».

١٣ ــ «ألم تره خارجا منها؟»

١٤ ــ «رأيته مرات وقد لبث في الداخل ساعتين أو يزيد».

١٥ ــ «ما شكله؟»..

١٦ ــ «هو شاب في مقتبل العمر، حسن الهندام مخنث الهيئة، لولا تسكعه في الصباح لقلت انه طالب».. ويضيف الحلاق:

١٧ ــ «لا تأخذ بظني يا سيدي واسلك سبيل الحكماء فتحقق الأمر بنفسك. والحق أني غير آسف على قول ما قلت ولكني ألعن الظروف». فسأله المهندس وكأنه لم يسمع قوله:

١٨ ــ «هل حضر هذا الصباح كعادته؟».

١٩ ــ «نعم يا سيدي».

٢٠ ــ «ألا ينقطع عن الحضور أحيانا؟».

٢١ ــ «يوم الجمعة». فعض الشاب مرة أخرى على شفته ولم يزد على أن قال وهو يغادر الصالون...

٢٢ ــ «إنى أشكر لك مروءتك وأرجو أن تفتح عينيك حتى أعود إليك صباح الغد»[١]).

ويظهر هذا النص الحواري ــ أن العبارة الحوارية الواردة على لسان كل من حمدي، والحلاق ــ سطبوعة «بطابع القصر». وبطابع الايجاز، أو القصد. لقد تخلى الكاتب إذا في هذه القصة وفي كل قصص المرحلة الـوسـطى عن طابـع التـطويل الـذي يصيب القارىء بالملل ومن ثم الانصراف عن المتابعة، ذلك التطويل الذي قد لاحظناه ونحن نقرأ النص الحواري في كل من قصة الأراجوز المحزن وفتاة العصر الذي عرضنا له منذ قليل. ومن ثم فإن الكاتب بهذا القصر أو الاختصار قد ضمن حواره في «ثمن زوجة»، بل ضمَّن القصة كلها، عنصر «جذب القارىء وربطه» بحركة الحدث أو الشخصية.

ومن حيث الوظيفة الفنية لهذا الحوار، فإن الكاتب قد عمد إلى تحميله طاقة تتحدد في أنه من جهة قد شكل الجو أو الحالة التي خيمت على بداية الحدث. إذ ان استفسار حمدي عن سر صمت الحلاق ووجومه، وتردد الأخير في الاجابة ــ قد خلق جواً من «الغموض» والتساؤل المقلق الذي دعمه تجنب الحلاق في الدخول مباشرة الى الكلمة التي يود أن يقولها لحمدي «الحق يا سيدي أن لدى كلمة أريد أن أقولها ولكن (عبارة رقم (٢)، والدوران المثير من جهة أخرى حول المصارحة بظنونه والإمساك عنها مثل «إن بعض الظن إثم» (عبارة ٤): . . « والواجب يقضي على بمصارحتك مهما كانت الاحتمالات والعواقب» (عبارةلا ٤). . . هذا الجو الغامض الذي خلقته عبارات الحلاق كان طريقا إلى «إثارة» حمدي وبث الاهتمام لديه، كما دلت على ذلك العبارة رقم (٥). ولكن تلك الاشارة لم تتوقف أو تهدأ. إذ أذكاها قول الحلاق الذي مازال على تردده كما في العبارة رقم (٦) على نحـو ما يظهر من قطع العبارة، وتركها مفتوحة: «حسن يا

(١) نجيب محفوظ : الرواية ع ٣٤ ص ٥٤٦ ـ ٥٤٧

سيدي . . . إعلم أنى لاحظت أمورا . . ».

ثم تبدأ عملية كشف هذا الغموض أو تحريك الحدث من قبل الحلاق بعد أن استحثه حمدي بصمته على الكلام، فثمة شاب يتردد على العمارة التي يسكن فيها حمدي صباح كل يوم بعد الثامنة مباشرة (العبارة رقم ٩) إنه يراقب حمدي ويحصى كل خطواته منذ أن يغادر الحى ليدخل العمارة (العبارة رقم ١٠). فالأمر الذي يشغل الحلاق يتعلق بحمدي إذن . . بالتحديد يتعلق بشرفه وكان لا بد من أن ينتج عن رفع هذا الغموض ــ «تحريك للحدث أو دفع لحركة الشخصية»، فعض حمدي شفته السفلى وقلق وسأل بلهجة الغاضب «ما الذي تعنى؟» إن السؤال يمثل ترجمة مختصرة لما يمور بداخل الرجل. فثمة شاب قد تمكن من غزو فراش الزوجية. ومن ثم توالت الأسئلة «ألم تره خارجا منها (عبارة ١٤) و «ما شكله؟» (عبارة ١٦). «هل حضر هذا الصباح كعادته؟ «(عبارة ١٩)» و «ألا ينقطع عن الحضور أحيانا» (عبارة ٢١) لقد نجحت العبارات الحوارية في إثارة هذه الاسئلة المتوالية. كما نجحت في إيصال حمدي إلى حالة «التوتر» التي أفصح عنها سلوكه ومظهره فقد: «عض مرة أخرى على شفته ولم يزد على أن قال وهو يغادر الصالون: «إنى أشكر لك مروءتك وأرجو أن تفتح عينيك حتى أعود إليك صباح الغد» (عبارة ٢٢).ولقد كان هذا التوتر بابا للتعرف على معاناة حمدي، وفي نفس الوقت كان بمثابة تطوير للحدث، حيث قد «هام على وجهه بغير هدف معين»[(١)]، قائلا لنفسه باستنكار: «يلمح الرجل إلى خيانة زوجية. خيانة زوجية في شهر العسل! لا شك أنها أول خيانة من نوعها. . .»[(٢)]. ثم يؤكد على هذا الاستنكار بتساؤلات إنكارية هكذا «كيف يستطيع أن يصدق هذا. .؟ بل كيف يمكن وقوعه؟ كيف استطاع ذلك الشاب أن يشق طريقا إلى بيت عرسه؟ هل كان يعرف زوجه من قبل أن يعرفها هو؟»[(٣)].

---

(١) السابق ص ٥٤٧

(٢) السابق ص ٥٤٨

(٣) السابق ص ٥٤٨

ولقد نشأ عن هذا التوتر إمكان حدوث الشك في قلبه تجاه زوجته.
لقد تحقق ذلك عبر إحساسين متصارعين: أولهما «إحساس بالثقة» إذ انه ذكر «حياته الزوجية القصيرة فذكر بها سعادة وصفاء ومتعا لا تحصى ولا توصف فلم يشك في أنه سيكشف في غده خطأ مضحكا لن ينفك يضحك كلما ذكره ما امتد به العمر[1]». والثاني إحساس بالقلق على ضوء استعادته لذكرياته معها «فهو لا يستطيع أن يخدع نفسه عن العاطفة الذميمة التي تقاتل في قلبه.. عاطفة الشك المعذبة. وها هي ذي تتشبث ببعض الذكريات التي مر بها مر الكرام فتعرضها من جديد على مخيلته في اطار أسود مخيف... فهو يذكر كيف كانت زوجه تلقاه — على أيام خطوبتها — بجمود ووجوم، كأنها تلقى جدا لا خطيبا، وكيف أنها لم تحاول قط أن تفاتحه بحديث أو تشترك في أحاديثه بحماس. وكيف أنها كانت تقنع بالاجابات الضرورية فتلفظها في اختصار ساسة الإنجليز... ويذكر أيضا أن الحال لم تتغير بعد الزواج فلا تزال محافظة على رزانتها وتحفظها أو برودها»[2].

لقد رجحت كفة القلق فاتخذ قراره بالمراقبة، ومداهمة الخيانة: في صباح اليوم التالي خرج من العمارة ومشى عارضا نفسه أمام رواد المقهى حيث يعرف أن العشيق ينتظر عبوره بها ليسرع إلى العمارة. ولم يتجه حمدي الى العمل عاد إلى الحلاق. الذي ابتدره قائلا: «جاء كعادته وغاب داخل العمارة منذ ربع ساعة «لقد دعمت هذه العبارة «إحساس القلق» والعذاب، ان الأمر يتجاوز الشك. انه ماض الآن إلى «اليقين». وقال الحلاق: «أتريد أن أصحبك؟» فأثاره السؤال ومسّ كبرياءه فقال بحدة: «كلا». قاطعة، واتجه صوب العمارة وصوب باب المسكن والحجرة المنشودة وضرب الباب بقدمه فقفز من الفراش جسمان عاريان: الزوجة والشاب. وهكذا يمكن القول — مرة أخرى — إن العبارات الحوارية قد أوقفتنا على معاناة حمدي، وكشفت عن

(١) السابق ص ٥٤٨
(٢) السابق ص ٥٤٨

دخيلته، وأمدت الحدث بطاقة حركية حيث اندفع «حمدي» في تفكيره وذكرياته، مما ساعد على اتخاذه قرار مراقبة زوجته فوصل ووصلنا معه الى نقطة اليقين المنشودة. وذلك شأن كل حوار يوظفه كاتب القصة القصيرة — والرواية — توظيفا فنيا حينما يتخذه «وسيلة ضرورية في رسم الشخصيات. وأداة لتحريك القصة، وبث النشاط في الحدث، وتمثيل الحركة القصصية تمثيلاً حيا صادقا. فلا يستخدم وكأنه مجرد محادثة جافة أو مسلاة للقارىء. أو وسيلة للتفلسف والتفاصح، بل إنه أداة الشخصية في التعبير عما تحس، وعن إدراكها ونظرتها للكون والحياة من حولها، فضلا عن أن الحوار يكشف ويوضح العالم الداخلي للذات ويجلى المشاعر الإنسانية ويظهر أعماق النفس وأبعادها فتطفو على السطح»[1].

والناحية الثالثة:

فعالية التردد — تتمثل في اللقاء الحواري الذي تم بين حمدي والحلاق في قصة ثمن زوجة، عندما بدا الأخير للأول حائرا وغامضا يود أن يتحدث إليه بينما ثمة ما يمنعه من الحديث. يقول حمدي للحلاق مستحثا:

«مالك صامتا واجما كأنك لا تجد ما تقوله؟» حقا لقد ارتاح الرجل لهذا التساؤل، فقد رآه بمثابة فرصة ملائمة أشفق من ضياعها. غير أن جوابه عن السؤال بدلا من أن يبعث الطمأنينة في قلب الآخر — بذر أول بذرة من بذور الشك التي أنبتت لديه مشاعر القلق، والاهتمام والحيرة وأوجدت عنده الرغبة في ضرورة أن يتولى الحلاق الافصاح. فلقد قال الحلاق مجيبا على تساؤل حمدي: «الحق يا سيدي أن لدى كلمة أريد أن أقولها ولكن. . »[2]. فتوقف الرجل عن إتمام العبارة هكذا، يعتبر توقفا فنيا، إذ أدرك حمدي وأدركنا معه ان الحلاق يهم بطرق موضوع يمس

---

(١) سيد حامد النساج: تطور فن القصة القصيرة في مصر ص ٣٧٧.

(٢) نجيب محفوظ: الرواية ع ٣٤ ص ٥٤٦.

حمدي مباشرة، وتمنعه خطورته من الاستمرار فيه والا ما كان له أن يتوقف ويصمت، وهـذا الادراك المزدوج كان طريقا طبيعية الى تفجر الاهتمام وإثـارة الانتبـاه، والالتصاق بعبارة الحلاق الناقصة ــ تمثلت جميعها في تسـاؤل حمدي: «ولكن ماذا؟». ومرة أخرى بدلا من أن يجيب إجابة مبـاشرة. انـطلق يتحدث بكلمات لا تصور سوى تردده في طرق هذا الموضوع الذي يجعلنا نوافق حمدي على إحساسه بأنه خطير بالفعل: «إن بعض الظن إثم، وكثيرا ما يخطىء الإنسان في تقديره، والحق أنى أدمت التفكير طويلا وقلبت المسألة على جميع وجوهها فرأيت أن الواجب يقضي على بمصارحتك بظنوني مهما كانت الاحتمالات والعواقب . . .»[1]. فإثم بعض الظن ــ وغلبة الخطأ البشرى في التقدير، ودوام التفكير ــ وتقليب المسـألـة على جميع وجـوههـا ــ ووجـوب المصارحة بالظنون مهما كانت النتيجـة ــ كل ذلـك يدعـو بالحاح إلى أهمية أن يصرح الحلاق بالأمر الخـطير. يقـول حمدي: «إن كنت ترى حقا أن الواجب يقضي عليك بمصارحتي فما معنى التردد والتلعثم؟».ومرة ثالثة لا يحقق لنا الحلاق رغبتنا حيث اكتفى في رده بأن قال: «حسن يا سيدي . . . إعلم أنى لاحظت أمورا . .»[2]، وتتواصل عبارات الحلاق على هذا النحو من التردد حتى يقترب من الموضوع الخطير الذي يعانى من كتمانه. وحقا لقد عرف حمدي أن هذا الموضوع الخطير ليس الا اعتقاد الحلاق بأن زوجة حمدي العروس تخونه مع شاب يتردد على العمارة صباح كل يوم بعد توجهه إلى عمله ــ ولكن هذه المعرفة لم تتم دفعة واحدة حيث قد مارس الحلاق «تردده» أيضا هكذا: «منذ أسبوعين أرى شابا يتردد على العمارة التي تسكن فيها كل صباح بعد الساعة الثامنة مباشرة. .» ويصمت، ثم: «لقد لفت نظري بهيئته ومواظبته فشغلت فراغ الصباح بمراقبته، ولاحظت أنه يحضر من شارع عاصم حوالي الساعة السابعة ويأخذ مكانه في مقهى النجمة حتى

(١) السابق ص ٥٤٦

(٢) السابق ص ٥٤٦

اذا غادرت البيت وذهبت الى الوزارة يدفع ثمن قهوته ويترك المقهى الى العمارة رأسا . . .» و «إني أرجو أن أكون مخطئا يا سيدي . . .»[1] ويصمت .

ان عبارات الحلاق كما هو واضح مطبوعة بطابع التردد ــ توقف أو قطع بدلا من الاستمرار أو المواصلة ــ الذي وظف توظيفا فنيا ــ كما قلنا ــ من حيث إثارته للاهتمام وربطنا بنص العبارة الحوارية ، ولكنا نعتقد أن الكاتب قد هدف بهذا «التردد» من جهة أخرى إلى ان يكون سببا في تحريك الشخصية المركزية ــ أو تطوير الحدث ، بما يتفق ورسم شخصية حمدي ، وتصميمها . ذلك أن حمدي كما يقدمه لنا الكاتب ليس من النوع الذي تحدث في نفسه الاستجابة الفورية تجاه أى خبر مهما بدت خطورته ، أى أنه يحتاج لبعض الوقت لكي نضمن «تدرج» شعوره أو تصعيده للوقوف على رد الفعل لديه فهو من ذوي «الارادات الحديدية ، وكان أخص ما يعرف به الهدوء والرزانة والبرود ، فلا يذكر أحد من معارفه أنه رآه مرة منفعلا أو متهيجا لحزن أو لفرح ، ولكن لم يكن طبعه هذا ضعفاً أو جبنا ، فانه يغضب اذا انبغى له الغضب ، ولكن على طريقته في الغضب ، فلا هياج ولا سبّ ولا شجار ، ولكن عقاب صارم أو انتقام مهول ، هكذا يتقدم في حياته «كوابور الزلط» بطيئا رصينا ، ولكنه لايقاوم ولا يبقى ولا يذر . . . .»[2] ومن ثم كان «تردد» العبارات الحوارية على لسان الحلاق ، متفقا مع تلك الطبيعة الخاصة التي يمتلكها حمدي ، حيث قد قامت بتدريج شعوره ، وتصعيده نحو النقطة التي تحرك أو تطور منها وهي تقويمه لحياته الزوجية منذ أن كان خطيبا للفتاة التي أصبحت زوجا له[3] .

---

(١) السابق ص ٥٤٧

(٢) السابق ص ٥٤٨

(٣) السابق ص ٥٤٩

وفي قصة «حياة للغير» ـ يعني الكاتب بتوظيف العبارة المترددة على لسان أنور الطبيب الشاب خلال اللقاء الذي جمعه بشقيقه الأكبر عبد الرحمن الذي ضحى من أجله حتى صار طبيبا، وآن له أن يبنى بالفتاة (سهارا) التي أحبها، تلك الفتاة التي جاء «أنور» ليعرض على شقيقه رغبته في الزواج منها واصطحابها الى الخارج حيث اختير عضوا في بعثة كلية الطب يقول أنور:

١ ـ لدى أمور هامة أريد أن أفضى اليك بها. .»
٢ ـ اخلع ملابسك أولا وارتح قليلا
٣ ـ استمع إلى أولا يا أخى فان حياتي في مفترق الطرق . ثم يردف الطبيب. .
٤ ـ ستنتهي بعد أشهر مدة تمريني كطبيب امتياز في القصر، وقد أخبرني استاذي الدكتور براون بأن النيَّة متجهة الى اختياري عضوا في بعثة كلية الطب.
٥ ـ مبارك. مبارك. أنت أهل لذاك بغير شك.
٦ ـ ولكني. . أعنى . . أريد أن أقول. . إنى اذا سافرت فلن. .
٧ ـ أسافر منفردا».
٨ ـ لا أفهم شيئا.
٩ ـ سأسافر زوجا إن شاء الله
١٠ ـ يا لها من مفاجأة!. . إنه لم يسبق لك التحدث إلى أحد في هذا الموضوع . . أليس كذلك ؟. .
١١ ـ كلا. . .
١٢ ـ هل نبت في رأسك على حين غرة؟
١٣ ـ كلا ولكني كنت أوثر الصمت حتى أخرجني عنه السفر المنتظر.
١٤ ـ هل أفهم من ذلك أنك وُفقت إلى الاختيار؟
١٥ ـ سهارا. .» [1].

(١) نجيب محفوظ . الرواية ع (٥٩) ص ٦١٨ وهمس الجنون ص ٢٤٧ ـ ٢٤٨

إن عبارات الشاب كما نرى لم تتجه مباشرة الى «الأمور» الهامة التي وردت في العبارة الأولى «لدى أمور هامة أريد أن أفضي إليك بها» ولعل ذلك راجع إلى أن الطبيب الشاب يجد حرجا في أن يطرق موضوع الزواج وهو الذي يعلم جيدا أكثر من غيره حجم تضحية شقيقه من أجله وأخوته. ومن ثم فقد أتت عبارة الشاب الثالثة (رقم ٣) تؤكد هذا التردد، وتفيد في نفس الوقت استمراره، بينما أثارت العبارة رقم (٦)» ولكني. . . أعنى . . . أريد أن أقول. . . إني إذا سافرت فلن أسافر منفردا» ــ أثارت في نفسه «الانتباه» وجعلته مهيأ لتلقى «المفاجأة» التي أفضى بها شقيقه وهي «رغبته في الزواج من سمارا».

وتتمثل الناحية الرابعة وهي «ضرورة التوضيح والشرح» ــ في حوار عدد من القصص على هذا النحو: ففي قصة «الشريدة» يدور هذا الحوار بين الدكتور أحمد شلبي، وحسونة بعد أن تعارفا ــ حول ساكنة الحجرة رقم ٢٤ بالفندق الذي ينزلان فيه. يقول الدكتور شلبي عن هذه الحجرة:

١ ــ تقيم بها امرأة حسناء وحيدة.
٢ ــ وحيدة. . ؟
٣ ــ نعم والى هذا يعود السبب في أن حجرات هذا الطابق مأهولة كلها
٤ ــ لعلها ممثلة أو راقصة.
٥ ــ هذا هو ما يظنه الرقم ٢٧ .
٦ ــ الرقم ٢٧ . . . ؟
٧ ــ أعنى زميلي الدكتور الصواف المقيم في الحجرة رقم ٢٧»[١].

فعبارات الحوار هنا موظفة توظيفا فنيا إذ هي توضح وتشرح ما غمض علينا. فالعبارة الثالثة توضح السر في تكالب النزلاء على طابق معين من

---

(١) الرواية ع (٥٧) ص ٦٠٥ وما بعدها . وهمس الجنون ص ٣٤ ـ ٣٥

الفندق. ان السبب هو «كون المرأة نزيلة الحجرة رقم ٢٤ وحيدة» ولعل ذلك الايضاح أكثر فنية من جعل المعنى في عبارة واحدة هكذا «يقيم بها امرأة وحيدة والى هذا يعود السبب في أن حجرات هذا الطابق مأهولة كلها «لأن ما عينه الكاتب أكثر فنية. لوجود «الكلمة» الحوارية رقم (٢) حيث وردت في صيغة استفهامية ـ عملت على تهيئة الذهن واثارة الانتباه مما يتيح للقارىء متابعة العبارات الحوارية التي أعقبت تلك الكلمة. والعبارة السابعة التي وردت على لسان الدكتور شلبي تتولى رفع الغموض الذي نشأ عن عبارته الخامسة. فلقد نطق بها بسرعة وكأن متحدثه يعرف ما ترمي إليه «هذا هو ما يظنه الرقم ٢٧»، فلما استفهم حسونه عن الرقم ٢٧، نطق متحدثه بعبارة موضحة فالرقم ٢٧ ليس إلا زميله الدكتور الصواف المقيم في الحجرة رقم ٢٧.

وعندما قدم حسونة نفسه للمرأة أثناء تعمده اللقاء بها ـ قال لها: «أهكذا تنسين جيرانك بسرعة؟... ألا تذكرين حرم حسن بك همام القاضى» [1]وهذه العبارة تتضمن صيغتي استفهام كما هو واضح. والصيغة الثانية فصلت ما أجمل في الصيغة الأولى. وترتب على ذلك أن المرأة قد تذكرت. وهذا في حد ذاته مقنع ومبرر، إذ ان ثمة سنوات تربو على عشر قد انقضت على اختفاء المرأة من حياة حسونة والأسرة، من الصعوبة ان تتذكر بصيغة واحدة مطلقة. ومن ثم كان من الضروري أن تأتي على لسان حسونة هذه الصيغة الثانية بعد الصيغة الأولى مباشرة. اذ هي شارحة، وموضحة. وهكذا نجد ذلك في قصة «خيانة في رسائل». فحسنى يسأل عائدة ـ التي توشك على الذهاب الى الصعيد في رحلة استجمام شتوية ـ يسأل إذا كان لها أبناء عم: «هل لك أبناء عم»، اذ هي ستقيم عند عمها خلال تلك الرحلة. فتجيب عائدة: «نعم لي..

(١) همس الجنون ص ٣٧

ولكنهم لم يجاوزوا عهد الطفولة . . »[١]. فلقد بدأت الفتاة الجواب بـ نعم لي . »، ولو صمتت عقب هاتين الكلمتين لخطر بذهن حسنى وبأذهاننا أن الفتاة سوف لا تكون بمأمن. غير أن الكاتب سرعان ما جعل الفتاة نفسها تكمل العبارة قاصدة بذلك قطع الطريق أمام أى هاجس أو خاطر قد يقيم احتمالا يمس أمن الفتاة في المستقبل. وعلى هذا النحو من تضمين العبارة الحوارية طاقة التوضيح والكشف لرفع الغموض، وازالة اللبس نقرأ عبارات حوارية في قصص أخرى مثل: «يقظة المومياء»[٢]. وحياة للغير[٣]، و«المرض المبتادل» يقول الطبيب للمرأة بعد أن أجرى الكشف الطبي عليها «سيدتي. . انه لأمر مؤثر. . لقد أصبت بمرض خبيث. . بمرض سري. . »[٤]. فالطبيب قد ناداها بسيدتي أولا. ثم ذكر أن الأمر مؤثر. والنداء ثم الخبر قد أثارا وترا: هل ما أصابها أكثر ما قدرته؟ ولكن الطبيب ينطق بأنها مصابة بمرض خبيث. والوصف ينطوي تحته مرض آخر، ومن ثم كان لابد من التوضيح وازالة اللبس.

وهكذا يمكن القول إن نجيب محفوظ قد وظف العبارة الحوارية توظيفا فنيا في قصص تلك المرحلة. على نحو ما رأينا منذ قليل ونحن نستخلص من النصوص الحوارية تلك الظواهر الأربعة ــ ظواهر «تحديد الجو أو الحالة» «كشف الغموض وتطوير الحدث» «فعالية التردد» «ضرورة التوضيح والشرح» ــ داخل العبارة الحوارية الواحدة. وتأسيسا على ذلك يمكن القول ان الحوار في قصص هذه المرحلة قد استخدم بناء على ضرورة فنية وليس استخدامه لمجرد اللغو أو الحشو، أو لاشعارنا أن الشخصيات تتحدث فقط. اذ ان كل كلمة تفوهت بها الشخصية الفنية قد عملت في خدمة حركة الحدث المتقدمة أو المتراجعة، وتوجهت الى الغرض الذي يسعى المؤلف الى تحقيقه أو الوصول اليه.

---

(١) الرواية ع (١٢) ص ٧٢١ ، وهمس الجنون ص ٥١
(٢) همس الجنون ص ٩١ ـ ٩٢
(٣) السابق ص ٢٤٨
(٤) السابق ص ٢٧٠

وفيما يتعلق بالمسألة الثانية وهي «اللغة التي تتحدث بها الشخصيات المختلفة وتتحاور بها فيما بينها كما رأينا في تلك النصوص الحوارية التي عرضنا منذ قليل – يلاحظ أن الشخصيات تتحدث لغة واحدة، أى أن الكاتب قد استنطق كل الشخصيات لغة عربية فصحى. فتحدث حمدي في «ثمن زوجة» بلغة فصحى تحدث بها أيضا الحلاق والعشيق. على ما بين الثلاثة من تفاوت، وكما تحاور عبد الرحيم والشيخ ابراهيم في الأراجوز المحزن. وعبد الرحمن وأنور في حياة للغير. والدكتور شلبي وحسونة والمرأة في الشريدة، تحاور كل هؤلاء بلغة واحدة هي العربية الفصحى. وكذلك أجرى الكاتب هذه اللغة الواحدة على لسان شخصيات القصص الأخرى على الرغم من تفاوت مستوياتها. ففي قصة التل الكبير يجري الكاتب حوارا بالفصحى بين الشاب المثقف « سالم » على وبين « بغى البلدة» على هذا النحو: يقول الشاب موجها حديثه للمرأة التي كانت «ملفوفة بملاءة سوداء لا تخفى مقاطع جسمها الممتلىء وعلى وجهها برفع أسود تبدو منه عينان و اسعتان في هالتين من كحل وخدان محمران يذكران بخدود عرائس المولد، وكانت هيئتها لا تدل على الصون والكرامة. .»[1] – يقول الشاب موجها حديثه إليها «أنا غريب حقا! ولكن ليست الغربة بشر ما ابتليت به» فتسأله المرأة بانكار «وهل هناك ما هو شر من الغربة ؟» . ويقول الشاب « هل يشكو (الجدي) من الغربة إذا وجد إلى جانبه معزاته؟ «فأجابته» دونك وما نولى (صاحب البقالة التي تشهد هذا اللقاء) فانه كالمعزاة سواء بسواء «ثم توجه كلامها إلى ما نولى» أنا فاهمة ياما نولى! ولكن أكلما جئتك طالبة جبنا تعطيني رجلا» ويسأل الشاب بتهكم «أيبيع لك رجالا إذا؟» فتجيب على الفور: «صدقت ولكنه يبيع أحيانا خنازير ويهمس لها الرجل عندما تهم بالتحرك: «ألا تنتظرين؟» فتسأله: «ماذا تريد؟[2]. . . وفي قصة «الورقة المهلكة» – يعود «دانش»

(١) الرواية ع (٦١) ص ٧٤٠
(٢) السابق ص ٧٤١

باحثا عن أبي سنة مغني المقهى الذي أسعده بغنائه ذات يوم فيلتقي بصاحب المقهى «المعلم» ويجري الكاتب الحوار التالي باللغة الفصحى يقول الشاب:

ــ ألا تذكر يا معلم؟»

ــ بل أذكر يابك»

ــ سمعت خبرا غريبا مزعجا . . هل حقا شنق أبو سنة؟

ــ نعم شنق الرجل التعس . .

ــ وكيف شنق؟

ــ أتحب أن تعرف يابك؟

ــ طبعا يا معلم؟

ــ ألا تذكر الثروة التي رميته بها في تلك الليلة؟».

ــ . . . . .

ــ في تلك الليلة شاهدت وشاهد جميع الزبائن منظرا عجيبا، فعلى اثر ذهابك انتبذ أبو سنة مكانا خاليا وجلس ويده تمسك بالورقة الثمينة ولم تكن عادته أن يجلس صامتا فهو إما يضاحك القوم أو يغنيهم وينشدهم أما في تلك الساعة فقد انكمش مضطربا وجعل يختلس من الجالسين نظرات الريبة والقلق . . »[1].

وفي «بذلة الأسير» يستنطق الكاتب «جحشة» بائع السجائر المتجول بهذه العبارات»[2]:

«سآتي قريبا ومعي الخاتم» محدثا نبوية الخادم. و «هذا سر شقائي وأفول نجمي» في معرض إحساسه بالفرق بينه وبين غريمه «الغر» الذي يفوقه مظهرا وغنى. و«لو تراني الآن. (نبوية) نعم لن تتجافاني بعد اليوم ولن تلوى وجهها عنى احتقارا ولن يجد الغر ما يفخر به على» وذلك بعد

---

(١) همس الجنون ص ١٩٤

(٢) السابق ص ١٦٢ وما بعدها

أن ابتاع سترة من الأسير بعلبتي سجائر – و «سجائر. سجائر. العلبة بمنطلون لمن ليس معه نقود» حينما اراد ان يستكمل هيئته ليروق في نظر فتاته. وكذلك استنطق الكاتب الأسيرين بعبارات فصيحة. وفي «الجوع» يجري الحوار بين الوجيه «محمد عبد القوى» والعامل اليائس الذي يهم بالانتحار في مياه النيل – يجري الحوار بالفصحى يقول العامل اليائس (أنا جائع) مبررا لمحدثه شروعه في الانتحار ولما يقول الوجيه (كذبت.. ان الكلاب الضالة تجد قوتها.. ولن أصدق أن انسانا يموت جوعا في هذا البلد..) – يقول له «لك عذرك فأنت لم تعرف الجوع هل ذقت الجوع. هل بت ليلة بعد ليلة تتلوى من عض أنيابه؟ هل ثقب أذنيك عويل أطفالك من نهشه معدتهم هل رأيت صغارا يوما يمضغون عيدان الحصيرة ويأكلون طين الأرض؟ تكلم يا انسان.. واذا لم يكن لديك ما تقوله فلماذا تحول بينهم وبين الخلاص من غائلة الجوع؟[1]» ثم يذكر العامل سبب قطع ذراعه. فيقول إن ذلك حدث في أثناء عمله بالمصنع وطرد منه نتيجة لذلك. «أرأيت الى هذا..؟ لقد هوت الالة الجبارة على ذراعي وأنا منشغل عنها بما بين يدي فلم تبق منه إلا على ما ترى وأطاحت الجزء النافع الذي أكسب به قوتي فجعلتني في ثانية شيئا تافها عن الحاجة..[2]...».

ان كل هذه الشخصيات – وشخصيات أخرى غيرها [3] – كما هو

---

(١) السابق ص ١٥٥

(٢) السابق ص ١٥٦ - ١٥٧

(٣) مثل شخصيات اللص في قصة غاب القط (الساعة ١٢ ع (١٥) ص ١٠ ، ١١) والفلاح في «الحظ» (الرواية ع (١٨) ص ١١٢٢). والفتوة في «فتوة العطوف» (الرسالة ع ٣٨٣ ص ١٦٦٩). والراقصة في «بعد عشرة أعوام» (الثقافة ع (١٥٥) ص ١١ ، ١٣). وزوجة سعيد كامل الأمية في قصة القيء (الرسالة ع (٤١٨) ص ٨٨٢. والسائق والخادم والشرطي في قصة هذا القرن (همس الجنون ص ١٣٦). ونور الحياة الراقصة والأسطى شلبي الحلاق في قصة روض الفرج (همس الجنون ص ١٢٠ ، ١٢٣)

واضح تمثل في الحياة الواقعية مستويات اجتماعية أمية لا تملك حظا من الثقافة أو قدرا من التعلم إذ هي شخصيات «الحلاق، والبغى والبائع المتجول. والعامل. والفلاح. والمعلم (بكسر الميم) والخادم والسائق. . . وهي تتحدث بلغة واحدة هي اللغة الفصحى. وذلك يفسح المجال لاعتراض محتمل يوجه الى هذه اللغة من قبل دعاة العامية الذين يتبنونها وسيلة تعبير عن هذه الشخصيات وأمثالها من شخصيات الطبقات الشعبية وأصحاب الحرف: ان انطاق تلك الشخصيات باللغة الفصحى يجافي الواقع، ويجعلها مفتعلة وغير مقنعة «فما دمنا نصور الواقع الاجتماعي ونعبر عن الناس وهم يضطربون في هذا الواقع، فان استخدام ذات اللغة التي يستخدمونها في حياتهم اليومية لما يدعم واقعية العمل الادبي. وقد تمضي هذه الأصوات قائلة إننا لو أنطقنا خادمة مثلا في قصة أو رواية أو مسرحية باللغة الفصحى فان شخصيتها تبدو مفتعلة لأنها في واقع حياتها لا تستخدم هذه اللغة، ولكى نكون واقعيين علينا ان نجعلها تستخدم اللغة التي تستخدمها في واقع حياتها وهي اللغة العامية، وهكذا الحال بالنسبة للشخصيات المصورة من الطبقات الشعبية عموما ومن أصحاب الحرف بصفة خاصة[1]».

إن هذا الاعتراض المحتمل على عموم فصحى الحوار يستهدف ضرورة أن تتحدث الشخصيات الأمية باللغة العامية مراعاة لواقع حالها أو مراعاة لما يسمى واقعية الأداء. . حتى يمكننا أن نصدق ما تقوله الشخصيات. ونقتنع به، ولا نشعر حياله بالافتعال. وما يستهدفه هذا الاعتراض ــ يعتمد أساسا على فهم الواقعية. أو معنى المحاكاة. إذ الواقعية لدى أصحاب هذا الاعتراض ليست واقعية فنية. بل هي واقعية حرفية أى واقعية النقل الحرفي للأشياء والأشخاص. كما أن المحاكاة عندهم تعنى تمام المطابقة للطبيعة.

---

(١) الدكتور محمود الربيعي. مقالات نقدية ص ٨٢، ٨٣

على أن ذلك الفهم للواقعية. أو المحاكاة يعتبر قاصرا أو مجافيا لمعنى العمل الأدبي (قصة أو رواية أو مسرحية أو قصيدة أو لمعنى الفن بوجه عام، إذ ان العمل الفني «لا يمكن أن يقوم على صدق المحاكاة أو تمام المطابقة فحسب [١]»، كما أنه «لا يمكن ان يوصف بالجمال إذا كانت كل ميزته هي تمام المحاكاة للطبيعة[٢]». أو بتعبير أكثر وضوحا وتفصيلا: علينا أن نفهم حقيقة العمل الأدبي هكذا: «هل المعنى الادبي صورة حرفية للمضمون الاجتماعي الذي يصوره؟ هل هو صورة حرفية مطابقة تمام المطابقة للموضوع، كالصورة التي نحصل عليها بآلة التصوير الفوتوغرافي لمنظر ما. أو كالتي نحصل عليها بجهاز التصوير لوثيقة ما Photocopie)؟ الجواب في منطق التراث النقدي كله: لا. لا. وإلا لما كان للعمل الأدبي قيمة إلى جوار التقرير الذي يكتبه الباحث الاجتماعي عن مشكلة اجتماعية ما أو الباحث السياسي عن مشكلة سياسية ما ــ إن العمل الأدبي في الواقع تركيب فني معادل للمشكلة الاجتماعية أو المشكلة السياسية أو غيرهما من المشكلات التي يعالجها أو هو ــ بعبارة اخرى ــ إعادة تشكيل لمادته الأولى التي يعالجها. وهذا التشكيل المعاد يوازي ــ ولا يعكس ــ المادة الأولى التي يعالجها، والموازاة تقتضي المغايرة بطبيعة الحال، ويترتب على هذا أن الأدب كيان جديد مستقل عن موضوعه، وهذا الكيان الجديد هو رؤية الأديب الخاصة للموضوع الذي يعالجه. ولا يتم تشكيل هذا الكيان الجديد إلا بوسائل فنية معينة تأتي اللغة على رأسها (بل إننا حين نتأمل مليا نجد أن اللغة في الادب هي وسيلة الوسائل التي لا وسيلة ثم غيرها). ونتيجة لذلك كله أن الشخصية التي نجدها تضطرب في عمل أدبي، مغايرة للشخصية التي نجدها تضطرب في الحياة (اذ كيف يمكن تصور كونهما شيئا واحدا ؟) إن الشخصية الأدبية شخصية مصنوعة وهي من خيال الأديب ومن عمله (حتى لو نظر في مراحل صياغتها الأولى إلى

(١) الدكتور عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبي ط(١) ص ٤٨
(٢) السابق ص ٤٨

بعض الشخصيات الحقيقية) والصلة بينها وبين الشخصية الحقيقية هي أنها رمز فني لها .»[1]

وعلى هدى من هذا الفهم الدقيق لمعنى العمل الأدبي أو الفني الذي هو «مغاير للواقع المادي» ــ يمكننا القول إن نجيب محفوظ عندما عمد إلى إنطاق شخصياته على اختلاف مستوياتها (التي عرضنا لها ، والتي أشرنا إليها) باللغة الفصحى إنما كان يعمل في نطاق الواقعية الفنية أو إدراك المعنى الحقيقي للعمل الأدبي أو الفني. ومن ثم فلا مجال لذلك الاعتراض المحتمل على استعمال الفصحى «وسيلة عامة للتعبير» واستخدام الشخصيات لها «على اختلاف مستوياتها، وقد لاحظنا أن «فصحى» حوار الشخصيات لم يكن فيها إغراب ولا فيهقة. ولم يكن ثمة تكلف أو تفلسف يصدم شعور القارىء. وأما الكلمات الأجنبية والعامية التي وردت ضمن العبارات الحوارية مثل «ياناس دنا غريب والغربة كيداني» على لسان البغى في التل الكبير و «بونجور» و «مرسي» في «فتاة العصر» على لسان ليلى. وهي تخاطب قدرى. و «ماذا تعنى يا اكسلنس؟» و «أحقا ما تقول يا اكسلنس ؟». على لسان البروفيسور دريان في قصة يقظة المومياء. « و ((لسه يابك ــ لسه أرجو الا تنكر على تباطئي فهذه طريقتي في الشراء وان كنت تطلع عليها لأول مرة)) على لسان الزوجة تخاطب زوجها في «كيدهن» ــ «وعفارم عليك فمن تكون يامولانا؟» كما نطقها الشرطي حين قبض على الشاب و «كيف؟ دي لولو كانت في البيت وحدها» على لسان الباشا في قصة هذا القرن.نقول إن ورود هذه المفردات عامية أو أجنبية. ضمن العبارات الحوارية الفصيحة لم يمثل تهديدا للغة العبارة الفصحى ((اذ ان ايراد بعض ألفاظ «أجنبية» أو عامية في التراكيب الفصيحة لا ينال من اللغة الفصحى ولا يجعل منها لغة عامية أو اجنبية. فالالفاظ المفردة لا تخلق اللغة ولا تميزها [2]. . . » على نحو ما قلنا بالتفصيل من قبل .

(١) الدكتور محمود الربيعي : مقالات نقدية ص ٨٣ ، ٨٤

(٢) الدكتور محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص ٦٧٤ وقضايا معاصرة في الأدب والنقد ص١١٥

الباب الثالث

المرحلة الحديثة

الفصل الأول

اتجاهات الحدث والشخصية

في البابين السابقين، تبين لنا ان مسيرة نجيب محفوظ الفنية قد تطورت تطورا طبيعيا، فقد وقفنا في الباب الاول على مستوى قصصي متعثر التصميم مضطرب البناء، وآخر طامح الى النضوج. وقد مهد كل من «التعثر» والطموح الطريق الى كتابة القصة القصيرة الفنية.. التي تتمثل فيها تقاليد القالب بشكله الناضج على نحو ما اوضحنا في الباب الثاني الذي تناولنا فيه قصص المرحلة الوسطى. وفي هذا الباب الذي يعرض للمرحلة الحديثة سوف نلتقي بالقصة القصيرة الحديثة، التي فرضت «منظورا نقديا جديدا» يغاير ذلك المنظور النقدي الذي شكلته قصص مرحلة البداية، وقصص المرحلة الوسطى. على اعتبار ان للعمل الفني الواحد. او الاعمال الفنية المتشابهة – منظورا نقديا متميزا. لا يمكن النظر به الى اعمال فنية اخرى لا تستدعيه طبيعتها. ومن ثم سيكون علينا ان ندرس قصص الكاتب ابتداء من عام ١٩٦١ وحتى عام ١٩٧٣ دراسة لا تختص بالتناول التحليلي لعناصر البناء القصصي: من حدث وشخصية، وزمان ومكان ولغة وطريقة عرض، بقدر ما تختص بايراد معطيات كل عنصر من هذه العناصر. وهي معطيات تكشف لنا بالطبع عما وصل اليه فن القصة القصيرة، عند نجيب محفوظ في قصصه الاخيرة.

وتبين لنا هذه القصص ان الحدث «الشخصية» يغاير الحدث في كل من المرحلة الاولى والثانية، إذ انه يأخذ عدة اتجاهات متميزة، هي «الاتجاه التقليدي المطوّر» والاتجاه «التعاقبي» و«الاتجاه السردي المونولوجي» وأخيراً

«الاتجـاه الحـواري». ونقـرر إبتداء ان تميز كل إتجاه من هذه الاتجاهات الاربعة، يقتضى منا ان نتناول كل منها على حدة.

ففي الاتجاه الاول وهو التقليدي المطور ــ يلاحظ ان الحدث بشكل عام، مبني وفق الضوابط المرحلية التقليدية حيث يعتمد على التشكيل الثلاثي ــ اي البداية والوسط، والنهاية ــ على نحو ما تقرره سبع قصص هي: دنيا الله ــ مندوب فوق العادة ــ نصف الدين ــ كلمة غير مفهومة ــ الـبرج المـائـل ــ الـرماد ــ المجنونة. ولكن ما يمنح الحدث في هذه القصص، صفة التطور امران. اولهما «الايقاع السردي المتقدم»، وثانيهما: «سرعة الايقاع السردي والمتراجع معا: ونقف على الامر الاول (سرعة الايقاع السردي المتقدم) عندما نقرأ قصص: دنيا الله ــ مندوب فوق العادة ــ نصف الدين ــ كلمة غير مفهومة ــ ففي هذه القصص الاربعة يعني الكاتب بتقديم الحدث وفق المفهوم التقليدي[1].. ولكن ثمة ما يمكن ملاحـظتـه على عرض الحـدث غير هذا المفهـوم وهو يتمثل في عنصرين: «الاول: سرعة الايقاع السردي المتقدم» فالكاتب يبدأ عرض الحدث هكذا: «دبت الحياة في ادارة السكرتارية بدخول عم إبراهيم الفراش. فتح النوافذ واحدة بعد اخرى، ومضى يكنس الحجرات الواسعة بلب شارد ودون اكتراث، واهتز راسه بانتظام وبطء، وتحرك شدقاه كأنما

---

(١) فالحدث في دنيا الله يبدأ باختفاء عم إبراهيم فراش إدارة السكرتارية فجأة بمرتبات موظفيها، وهو الذي اعتاد منذ أعوام أن يسلمها إليهم فور صرفها من الخزنة القائمة في نفس المبنى الذي تقع فيه الإدارة. ولقد نتج عن اختفاء الرجل الحيرة والاضطراب والقلق وإبلاغ الأمر إلى وكيل الوزارة الذي أبلغه بدوره إلى الشرطة التي قامت بعملية تحر واسعة حول الحادث جمعت خلالها معلومات مفصلة عن حياة الرجل. وقد التقى إختفاء عم إبراهيم بتحري الشرطة ليتولد عن هذا التلاقي «إحساس بضرورة معرفة الدافع إلى السرقة وتحديد مكان الرجل، وهذا الإحساس يمثل منطقة الحدث الوسطى، التي أدت إلى النهاية، فلقد عمل الكاتب على إذكاء هذا الإحساس وتنشيطه من خلال مواصلة التحري حتى قبض عليه وهو في حالة بين العقل والجنون حيث أرجع أمر إستيلائه «الدافع» إلى «الله»: نجيب محفوظ دنيا الله ص: ٥.

يلوك شيئا فقلقت تبعا لذلك منابت الشعر الابيض في ذقنه وعارضيه. اما صلعته فلم تكن بها شعرة واحدة. وعاد الى المكاتب ينفض عنها الغبار ورتب الملفات والادوات ثم القى على الحجرة — الادارة — نظرة شاملة، ثم نقل بصره بين المكاتب وكانما يرى شخوص اصحابها ، فلاح الارتياح في وجهه حينا والامتعاض حينا ومرة ابتسم ثم ذهب وهو يقول لنفسه : «الآن نذهب لاحضار الفطور[1]» فمن الواضح من عرض هذا المقطع ان الكاتب يورد جزئيات متعاقبة، جزئية اثر جزئية — فيجعل عم ابراهيم يدخل الحجرة، ويفتح النوافذ ويكنس، وينفض، ويرتب الملفات والادوات ثم يلقى على الحجرة نظرة شاملة ذات معنى، ثم ينصرف، لاحضار الفطور لموظفي المكتب الذين اوشكوا على الحضور. وايراد الجزئيات على هذا النحو المتعاقب والمتلاحق ليس الا طريقة جديدة في التعبير تشبه «نقر الطائر»، العجول فيما لو صح هذا القول — حيث لا تمهل او وقوف عند التفاصيل، بل توال متحد وسريع يشكل وحدة ايقاعية فعَّالة، توحي بغموض الرجل وتخلق «الاحتمال» بحدوث شيء ما.

والى جانب توالي هذه الجزئيات وتلاحقها يجري الكاتب «حوارا» بين موظفي الادارة الذين توافدوا على الحجرة التي قام باعدادها عم ابراهيم الذي ارسل لصرف مرتباتهم فلقد دار هذا الحوار حول عصر القلق، والغطرسة، والادعاء، والبحث عن اللذة والتمزق. وكلها موضوعات تمثل تواليات جزئية سريعة، يقول لطفي وهو يقرأ في جريدة الاخبار، «ستكون السنة نهاية العالم» ويقول المدير متهللا في التليفون «وهل يخفى القمر ؟» ويتساءل سمير «لماذا نشقى بالزواج والابناء ها هو شاب يقتل اباه تحت بصر أمه». ويتساءل احمد «ما فائدة كتابة روشتة اذا كان الدواء غير موجود بالسوق، ويعود لطفي مؤكدا «صدقوني نهاية العالم اقرب مما تتصورون..» ويقول المدير لحمام« جهز الملف ١-٣ / ١٣٠ عام[2]» فحتى الجمل الحوارية تبدو

---

(١) دنيا الله ص ٦. (٢) السابق ص ٧.

لنا سريعة متلاحقة منفصلة : فلا يعني الكاتب الوقوف قليلا لاتاحة الفرصة للرد على أية جملة تحتاج الى وقفة. بل إن ما عنى به هنا أن يثير عدة موضوعات ـ هي في الواقع عدة هموم ـ عملت على دفع الحدث او تحريك الشخصية «المركزية» الى غاية ما : اذ هي تمثل مبررات او دوافع حملت عم ابراهيم على اتخاذ قرار مشروع من وجهة نظره يحقق السعادة وهو السطو على «ماهيات» موظفي المكتب عدا مرتب احدهم «احمد» والفرار بها الى جهة غير معلومة، وكأن المؤلف يريد ان يقول : لقد اختفى الرجل حيث لا أمل له ولا علاج في هذا العالم الغريب، إلا بارتكاب هذه «الحماقة» من غير نظر الى العواقب.

وقد انتهج الكاتب نفس النهج «التوالي السريع» عقب تبين اختفاء الرجل : فكلمات الموظفين بدت لاهثة. فاحمد يقول من بين الملفات «الرجل تأخر. لماذا تأخر الرجل ؟ وقد هب الى خارج الحجرة ونظر يمنه ويسرة في الطرقة ثم عاد وهو يقول «لا اثر له، ماذا اخره، الرجل المخرف..»، و«لما مرت ساعة ثالثة فقد احمد صبره فقام وهو يعلن بصوت مسموع انه ذاهب الى الخزينة للبحث عن الرجل ثم عاد بوجه طافح بالغيظ وهو يقول : «اخذ الكشف منذ ساعة كاملة فأين ذهب المجنون ؟». فسأله لطفي : «هل قبض هو مرتبه ؟» فأجاب محتدا «نعم قالوا لي ذلك عند شباك صرف الخدم السايرة..» «لعله ذهب يتسوق».. «قبل ان يسلمنا الماهيات ؟»، «لا تستبعد ذلك، انه ياتي كل يوم بجدية ويقول مصطفى : «تصوروا انه سرق في الطريق». ويقول لطفي : «او وقع له حادث[1]».

وقد عمد الكاتب الى النهج نفسه وهو يتولى وصف اثر اختفاء الرجل على مجموعة الموظفين الذين لم يجدوا اي ميل الى الضحك او الابتسام : «بدت الوجوه كالحة، ومضى وقت أثقل من المرض. وتساءل صوت «على وجه من اصبحنا اليوم». «وذهب احمد يبحث عن عم ابراهيم في المراقبة

(١) السابق ص ٩.

كلها، ثم عاد بوجه ناطق بخيبة مسعاه.، وفكر المدير في المشكلة الغريبة التي لم تدر لاحد في بال. انه يأبى ان يصدق. سيظهر الرجل المجنون فجأة عند الباب. ستنهال عليه الشتائم وسينتحل الاعذار، وإلا فما العمل؟. لطفي وراءه زوجة غنية. وسمير وغد معروف ولكن ثمة مساكين مثل احمد قد يقضى عليهم الحادث[1]». فالكاتب في هذا النص يتنقل تنقلا سريعا — كما ترى — من رصد اثر الاختفاء على وجوه الموظفين. إلى بطء الزمن. الى التساؤل المتشنج الى انطلاق احمد بحثا عن الرجل ثم عودته. الى تفكير المدير في المشكلة. إلى الامل في ظهور الرجل. إلى تفاوت تاثير اختفاء الرجل على : كل من لطفي، وسمير، وأحمد.

وعلى هذا النحو من السرعة يمضي الكاتب في رصد حركة الحدث المتقدمة السريعة سواء في اتصال حوار الموظفين والمراقب حول اثر اختفاء الرجل[2]. او في تقديمهم معلومات عنه في مركز البوليس [3]. او في تتبع كل موظف بايجاز بعد ان انصرف كل منهم الى حال سبيله تاركين للشرطة مهمة البحث عن الرجل المختفي [4] او في التحري النشيط الذي بذلته الشرطة من اجل الوصول اليه [5]. وهذا التوالي السريع في تناول هذه النقطة من الحدث يهدف به الكاتب إلى تقديم «صورة» ذات تفاصيل، او زوايا وظلال متعددة وهي صورة ضرورية لتطوير الحدث حيث الرغبة ملحة في تتبع شخصية عم ابراهيم ، وكشف الغموض الذي نشأ من لحظة التعبير عنه وهو يؤدي عمله الروتيني. ثم قوى بعد ان اختفى بمرتبات الموظفين.

ولقد تواصلت «السردية المتقدمة» على هذا النحو بحركة البوليس النشطة، التي اتاحت للكاتب ان يسلط الاضاءات المتوالية على «عم

(١) السابق ص ١٠ — ١١.
(٢) السابق ص ١١ — ١٢.
(٣) السابق ص ١٣.
(٤) السابق ص ١٤.
(٥) السابق ص ١٥ — ١٦.

ابراهيم». وهي اضاءات قائمة على معلومات اخذت من فم الزوجة ومن جامعي «الاعقاب». وبعض ماسحي الاحذية: «وكبس البوليس بيت عم ابراهيم بدرب الحلة. وكان المسكن عبارة عن حجرة ارضية بحوش بيت قديم تهدم سوره او كاد. ولم يكن بالحجرة الا مرتبة مهترئة وحصيرة وكانون، وحلة وطبق ساج، وامرأة عجوز عوراء تبين انها زوجته ولما سئلت عن زوجها اجابت بانه في الوزارة ثم اكدت انها لا تعرف شيئا عن اختفائه ولم يكن له من ثياب الا جلباب ففتشوه فعثروا على قطعة حشيش صغيرة[1]...» وقد افادت المرأة بعد ان مثلت في قسم البوليس «انه كان في مطلع الحياة زوجا طيبا وانهما انجبا أبناء[2]..» ولكنه «تغير تغيرا خطيرا في الاشهر الاخيرة، وبعد ان بلغ اعقل العمر، اذ ترامت اليها انباء عن تعلقه ببائعه يناصيب عند قهوة فؤاد[3]...»، ومن ثم «انقض المخبرون على قهوة فؤاد ثم رجعوا الى القسم بمجموعة غريبة من جامعي الاعقاب بين الطفولة والمراهقة، كما جاؤا ببعض ماسحي الاحذية.. وهؤلاء اكدوا ان ثمة علاقة بين عم ابراهيم وبائعة اليانصيب الصغيرة الحسناء التي تدعى بالانجليزية والتي ربما تزوجها[4]. وعلى الرغم من ان البوليس قد اطمأن الى انه قد قبض على طرف الخيط لكنه لم يكن يعلم ان الطرف الاخر في «ابو قير[5]».

وحقا لقد انتقل الكاتب من القاهرة حيث يعيش ناس آثار حادث عم ابراهيم، الى شاطيء «ابو قير»، في الاسكندرية ــ المهرب الذي آوى اليه الرجل، انتقل انتقالا «اختزاليا» في عبارة واحدة، فلا تمهيد ولا تفصيل، لقد توافق هذا الانتقال الاختزالي السريع مع رغبتنا العجولة في معرفة الحقيقة من الطرف الاخر، وان الجميع قد ادانوا الرجل. والشرطة تجد في البحث

(١) دنيا الله ص ١٥.
(٢) السابق ص ١٦.
(٣) السابق ص ١٦.

عنه. وقد يكون عم ابراهيم فعلها. ولكن ثمة ما يجعلنا نود الاقتراب منه والالتقاء به، فهل بمقدور «سرعة النقل السردي» ان تكشف الغموض او تجلي الحقيقة ؟. ان الكاتب في هذه المنطقة من الحدث يلجأ الى تهدئة سرعة السرد، لابطاء حركة الحدث المتقدمة مستهدفا ايقافنا على الحقيقة المنشودة، ولكنه لم يقم بالاقتراب المباشر او لم يدخل مباشرة في باطن عم ابراهيم حيث قد آثر المنهج التحليلي [1] في تناول الرجل، على الرغم من ان الوقت قد حان لمعرفة تلك الحقيقة من الرجل نفسه، اي بان يدع الكاتب الشخصية تصرح، وتعترف، مقدمة بالتصريح والاعتراف وثيقة توافق على الادانة او «تناقضها».

على ان التناول التحليلي أو تجنّب الاقتراب من باطن الشخصية قد أثار تشوقنا : إذ كيف نصل إلى الحقيقة، وإزالة الغموض حينئذ ؟ أو بعبارة اخرى كيف نطمئن إلى ما يتولى الكاتب تقدمه من (حيثيات) الدفاع أو الاتهام في الوقت الذي نحس فيه بضرورة مثول اعتراف متأن صادر عن الرجل نفسه ؟. إن تصور الأمر على هذا النحو فيما نعتقد قد الجأ نجيب محفوظ في هذه القصة وفي القصص الثلاث الاخرى ــ الجأه إلى استخدام لغة خاصة تتوافق مع منهجه التحليلي، وترضى إرادتنا بضرورة مثول ذلك الاعتراف، حيث قد عمد إلى الرصد الخارجي المتأني لشخصية الرجل وللجو الذي يحيطه : ذلك الرصد الذي يدعونا إلى «التأمل» الضروري. حيث الكلمات قد خرجت عن نطاقها لما تتضمنه من طاقة موحية. فالرجل (يجلس جلسة مريحة على الشاطيء. يراوح النظر بين البحر وبين ياسمينة التي تطايرت خصلاتها الذهبية في مهب النسائم وبدا حليق الذقن مستور الصلعة تحت طاقية بيضاء كالحليب، وعكست بشرته رواء وارتدت ياسمينة فستانا انيقا. وتجلت نضارتها كالماء المقطر. جلسة عائلية سعيدة مريحة راضية وان لم يخل هواء ابريل من لسعة برد.

---

(١) سبق لنا الحديث عنه في الفصل الثالث من الباب الثاني.

والمكـان شبـه خال، لا احـد من المصيفين جاء. واصحاب البيوت من اليونـانيين بعيدون عن الشـاطيء. والحب يرفـرف راقصـا حول الجلسة الجميلة، وتجلت في عيني عم ابراهيم نظرة تشوف ودهشة كأنه يستقبل العالم لاول مرة في طفولة بريئة. فما راى بحرا من قبل، بل انه لم يجاوز اعتـاب القـاهـرة طيلة حياتـه، لذلك بهره البحر المصطخب والساحل المترامي، والسماء الملفعة بالسحب البيضاء في صفاء الورد ومضى يصغي الى الهدير المتقطع وهو يبتسم ابتسامة فرحة سعيدة لا تفارق شفتيه. بدا انه انطلق من اغلال الهموم وانه يحلق في حلم، وانه يستمتع بانغام الحب الشجية التي ترددها اعماقه النشوى[1]».

لقد خالف نجيب محفوظ توقعنا ـــ في هذا النص ـــ في انه سوف يقدم لنا اعتراف الرجل الذي يدينه او يبرئه، لانه كما يبدو من النص معنى بأمر آخر، اكثر من عنايته بعرض دليل الادانة او دليل البراءة وهو ان الرجل سعيد. وغير مهموم «سعيد» بما يحيط به من مظاهر الجمال الطبيعي. ذلك الجمال الذي دعاه ان يتحد به فينظر اليه «بتشوف» و«انبهار» ويعمل على تحريره من «اغلال الهموم»، او الجسد لكي يستمتع بانغام «الحب» الشجية. إن هذا هو ما يشغل الرجل كما يحدد المؤلف. وذلك ليس إلا دليلا على حدوث صحوة «روحية وصوفية» يمكننا الآن ان تكشف لنا الغموض الذي اقترن بالشخصية. إن الرجل لص مجرم كما قد اجمع على ذلك الموظفون والشرطة. ولكن عم ابراهيم كما يقدمه الكاتب هنا لا يعترف بذلك، وهو غير مدان. انه فقط «متوازن» مع نفسه، كل شيء ملفع بالجمال والروعة ولا شيء غير ذلك. وهذا التوازن هو ما ركز عليه الكاتب فلم ترد كلمة في النص تشير إلى «الحادث». وكأن ما فعله عم ابراهيم يعتبر عملا مشروعا او حقا مكتسبا، فما دام قد وضع عم ابراهيم على طريق السعادة الحقيقية، فيجب ان تتضاءل الوسيلة او تتلاشى امام «الوصول» إلى تلك الغاية العالية

---

(١) السابق ص ١٨.

التي جعلته يرى « ما لم يراه : رأى الفجر في طلعته السحرية، والغروب في عجائب ألوانه التي تنساب من الشفق. ورأى النجوم الساهرة والقمر الساطع والافاق اللامتناهية، رأى ذلك كله بقوة الحب الخالقة حتى عجب كيف يوجد بعد ذلك النكد[1]. . ».

لقد كان «الوصول» إلى تلك «الغاية» ضروريا لعم ابراهيم. إن الاحساس بها كان مبهما. فكيف السبيل إليها : لقد حكم قانونه الخاص او منطقه الشخصي [2] عندما سدت في وجهه أبواب الأمل : «فأخذ» المال واختفى ليعشق ويتزوج وينفرد بالجمال والحب والسحر متجاهلا امر استيلائه على النقود. وكأنه شيء عرضي، ويدعم ذلك ان الكاتب قد تجنب تسجيل اية معاناة للرجل ناتجة عن تلك السرقة بل انه اكتفى بالقول إن عم إبراهيم «ربما حام حوله كدر ولكنه كان مصمما على السعادة. . . السعادة التي يدرك اكثر من غيره كم هي زائلة، لم يكن يطمع في اكثر من الاحتفاظ بما نال من سعادة إلى حين. والا يقع القبض عليه قبل أن تنهار دعائم سعادته انهيارها الطبيعي بانفاق آخر مليم مما يملك [3]. . ». وهو قول يؤكد انعدام المعاناة. كما يؤكد استمساك الرجل بما وصل إليه حيث لم يعد يصغي الا لصوت قانونه الخاص، ذلك القانون الذي ما لبث ان «أمره» بان يتخلى عما بقي لديه من نقود فيهبها لعروسه الصغيرة الجميلة بعد ان حاولت سرقته : «وسمع صوتا حنونا في اعماقه يقول له : اوهبها النقود وسرحها[4]ودعاه إلى الاعتصام بجامع ابي العباس مناجيا ربه همسا لا يمكن ان يرضيك ما حصل لي ولا ما يحصل في

(١) السابق ص ٢٢.
(٢) يلاحظ أن الرجل لكي يضفي على هربه بالنقود، مشروعية أمام نفسه سلم مرتب احمد فقط اذ هو اشد الموظفين احتياجا الى مرتبه ص.٩، لتأخذ بعد ذلك رحلته صفة الشرعية من وجهة نظره.
(٣) السابق ص ٢١.
(٤) السابق ص ٢٣.

كل مكان. صغيرة وجميلة وشريرة، أيرضيك هذا. ؟ وأبنائي: اين هم. . ؟ ايرضيك هذا؟ والعالم يطاردني لا لشيء إلا انني احبك فهل يرضيك هذا[1]». و«جعله» يستسلم ليد المخبر — الذي ساقه قائلا «تقدر تقول لي ماذا دفعك الى تلك الفعلة وانت في هذا العمر». ويقول مجيباً: «الله[2]».

وهكذا يتبين لنا ان الكاتب قد عمد في عرض حدث هذه القصة الى توظيف عنصر جديد من عناصر القص هو السرد المتقدم المتراوح بين السرعة والبطء حيث قد توالت بسرعة الجزئيات والتفاصيل وتواصلت تواصلا اختزاليا من غير تمهل او توقف للتعليل او التفسير. إذ الغرض هو تقديم ما يشبه صورة موزعة العناصر لكنها في مجموعها تعمل على تحريك الحدث او تضفي اضاءات على الشخصية. ولكن هذه السردية المتقدمة قد هدأت وخفت سرعتها، لتتحول حينئذٍ — لداعي الالحاح على الاقتراب من الشخصية (عم إبراهيم. . .) — إلى لغة وصفية متأنية، موحية تدعو إلى التأمل البطيء في فعل الشخصية وتصرفها. وذلك ما نجده محققا في باقي القصص التي اشرنا اليها منذ قليل: مندوب فوق العادة[3] — نصف الدين[4] — كلمة غير مفهومة[5].

والعنصر الثاني الذي يطبع الحدث بطابع التطور هو «الجمع بين السرد المتقدم. . والسرد المتراجع» حيث يقدم الكاتب الحدث او يعرض الشخصية من خارج، وبحضور واضح، هذا التقديم للحدث او العرض للشخصية يجري حينا إلى الامام. ولكن ما يلبث ان يوقف الكاتب هذا التقدم، «راجعا» إلى الوراء ليعرض صورة الماضي عرضا دالا. حقا لقد تعاملنا من

---

(١) السابق ص ٢٤.
(٢) السابق ص ٢٥.
(٣) نجيب محفوظ: دنيا الله ص ٢٣١، والأهرام ع ١٩٦٢/١/١٥ ص ١٢
(٤) نجيب محفوظ: الأهرام — العدد ٢٨ — ١٩٦٣/٨/٩ ص ١٢.
(٥) نجيب محفوظ: خمارة القط الأسود ص ٦.

قبل مع هذا النوع من عرض الحدث في بعض قصص المرحلة الوسطى مثل : ثمن زوجة ــ الشريدة ــ والورقة المهلكة ــ والهذيان ــ والقيء ــ وبعد عشرة اعوام ــ ولكن المنهج هنا يختلف عن المنهج هناك : فقطع السرد المتقدم لعرض خلفية الحدث او الشخصية في تلك القصص ليس الا مجرد وسيلة استرجاعية لصورة ماضية تتصل بالحدث الرئيسي او بالشخصية المركزية. وقد يطول الاسترجاع كما في ثمن زوجة (١)، والورقة المهلكة (٢)، وقد يقصر كما في الهذيان (٣)، والقيء (٤)، وبعد عشرة اعوام (٥). وهو في كلا الحالين يعرض معلومات الصورة الماضية بإسهاب، وتفصيل من غير تحكيم لطاقة «الاختيار» التي تعنى بالمهم، وطرح الاقل أهمية. على حين أن «الاسترجاع» في قصص البرج المائل ــ والرماد ــ والمجنونة ــ مؤسس على «دقة الاختيار»، وعلى «تحليل الشخصية» فالكاتب يقدم الحدث او الشخصية هكذا : «سألني صديقي :

ــ ماذا تعرف عن ابراهيم القاضي ؟

وفي الحال وثبت إلى مخيلتي صورة زميل لي في الإدارة بكل ما يكتنفها من دواعي الإثارة». ويسترجع الكاتب ذكريات جمعت الراوي بالقاضي بعد كلمة «الإثارة» مباشرة : «كنا اثنين في الإدارة ولا ثالث لنا. نقتسم عملا مرهقا. وفي اوقات الفراغ نتسلى بتبادل الشكوى من الحظ والزمان. وبينما كنت أتجمل بالصبر أو أحلم بالمستقبل كان إبراهيم القاضي يكشف عن متناقضات غريبة تتأرجح بلا تمهيد بين أقصى «اليمين» وأقصى «اليسار» يتألق حينا كذروة من ذرى الحكمة، والتسامى بل والزهد. ويثور حينا كالبركان قاذفا بما لا يتصوره الخيال من صنوف التمرد والغضب والانفعال

---

(١) نجيب محفوظ : مجلة الرواية ع (٣٤) ص ٥٤٦.
(٢) نجيب محفوظ : همس الجنون ص١٨٦
(٣) السابق : همس الجنون ص ٧٦
(٤) نجيب محفوظ : همس الجنون ص ٨٧٦.
(٥) نجيب محفوظ : الرسالة ع (٤١٨) ص ٨٨٢

إذا تملكه، لا يمكن أن ينسى، يتقلقل كيانه كله، يقوم ويقعد مرات يلوح بذراعيه وقد يطوح باي قائم فوق مكتبه يصرخ حتى ينفذ صوته من الباب المغلق فيتجمع السعاة خارجه، وتقلق عيناه قلقا جنونيا فيخيل إلي انهما تدوران في محجريهما بلا ضابط حتى يصيبه الاعياء فيلوذ بالصمت، وقد يعقب ذلك مباشرة ان تاخذه سنة من النوم، وصورته لا تقل شذوذا عن طباعه فهو طويل جدا، ونحيل جداً وراسه مستطيل جداً. أصلع — وقد ادركه الصلع منذ الشباب — ولذلك فهو لا يظهر في الطريق إلّا لابساً البريه شتاء او صيفا. وقسماته حادة اما نظرة عينيه اللوزيتين الجاحظتين فذات بريق خاطف قد ينم عن ذكاء وقد يشي بشيء آخر[1]».

فهذا المقطع ليس إلا سردا استرجاعيا أو متراجعا يتناول فيه المؤلف شخصية القاضي على لسان الراوي بعد ان قطع «السرد» المتقدم الذي صور به عرض بداية الحدث «سألني صديقي... دواعي الإثارة» ولكن هذا التراجع إلى الوراء كما نرى ليس مجرد ذكر معلومات حدثت في الماضي بل هي معلومات موظفة توظيفا تحليليا في إطار التصدي لشخصية الرجل: إذ هي تفسير لسلوكه وتحديد لموقفه من الحياة على نحو ما نرى بعد. كما أن هذا المقطع الاسترجاعي من جهة ثانية قد اعتمد الدقة في الاختيار». فلم يذكر الراوي «او الكاتب» إلا ما يفسر ويوضح الشخصية، وإلا ما يقع امام بصره. فيرصد : انتقاله من النقيض إلى النقيض وتأرجحه بين الحكمة والثورة. او بين الاستسلام للواقع والتمرد عليه، ثم يعرض لتراوحه بين الذكاء والغباء. وهذا كله يمثل تنويعا في مجال «الاسترجاع» يجعله يبتعد خطوات عن «استرجاع» القصص في المرحلة الوسطى.

ويقطع الكاتب على لسان الراوي — عملية الاسترجاع ليعود إلى السرد المتقدم هكذا : «وثبت هذه الصورة إلى مخيلتي والصديق يتطلع إلّي منتظرا

(١) الاهرام عدد ٢٨٠٠٠ بتاريخ ١٩٦٣/٨/٩ ص ١٢

الجواب. ولكني بدوري سألته[1].. ويتحاور الاثنان قليلا حول القاضي: – مشروعه في الزواج – مرتبه – مؤهله العلمي – اخلاقه – ثم يلجأ الكاتب بعد قطع الحوار إلى «الماضى» ملقيا إضاءات اخرى على شخصية القاضي: «لاَ انسى مرة وجّه المدير العام اليه ملاحظة مؤدبة عن تاخيره لبعض الاوراق – كيف عاد إلى الحجرة كالاعصار فرمى بالأوراق على الأرض وهو يصيح[2]...» ثم يُعقد الكاتب لقاء بين الراوي والقاضى قاصـدا النظر إلى الأخير عن قرب. وهو لقاء يمضي في إطار الحاضر الساعي إلى الأمام: «وعقب سؤال صديقي عنه بأيام فاتحني القاضى في الموضوع – الزواج – لأول مرة وكان مستلقيا على كرسيه ماداً ساقيه فوق مكتبه كما يحلو له أن يفعل في أوقات الراحة بعد أن يعتذر عن جلسته بقوله «لا مؤاخذة» وفرج بين حذائيه ليرى وجهي وقال بهدوء[3]..» فانتقال الكاتب – بواسطة الراوي – من السرد المتناول للحاضر المتقدم، إلى السرد الاسترجاعي بشكل مكرر أو بشكل تبادلي – يمثل قيمة فنية إذ الغـرض من هذه الازدواجية في التنـاول، تقـديم الحـدث او عرض الشخصية، بصـورة متنـوعة الظلال متعددة الاضاءات متباينة الألوان، تعمل – هذه الصورة – على توضيح حركة الحدث – أو كشف طبيعة الشخصية.

وهذا المنهج في عرض الحدث يتوافق مع منهج عرض حدث كل من «الرماد» و«المجنونة» وإن كنا نجد بعض الاختلاف في عرض حدث القصة الأخيرة، إذ يبدأ الكاتب بتقديم الحدث تقديما سرديا خارجيا أيضاً يتناول خلاله حاضر «الحارة» وما ينطوي عليه من صراع وذلك في سطور قليلة «ما اكثر المعارك في حارتنا: للسبب الخطير والتافه على السواء تنشب المعارك

(١) السابق ص ١٢.
(٢) السابق ص ١٢.
(٣) السابق ص ١٢.

في حارتنا[1] . . ». ولا نجد في هذا التقديم الموجز الشخصية المفردة الفاعلة، لان الحديث عن شخصية جماعية هي «شخصية الحارة» بما تشتمل عليه من صراع حاد بين كل القاطنين فيها بغير استثناء حتى أمسى كما يقول الراوي : «جونا مشحونا بالتربص والحذر والكراهية والخوف جو سريع الاشتعال قابل في أي لحظة للانفجار. ربما لمجرد نكتة او غمزة عين او نحنحة[2]» وبعد هذا التقديم الموجز الذي يتناول الجو العام للحارة يسرد الكاتب سردا استرجاعيا يركز فيه على معركة مفردة من تلك المعارك الشرسة : «من بين المعارك التي ابتلينا بها، برزت معركة بروزا داميا لا ينسى. معركة غريبة فظيعة غامضة، غطت على جميع ما سبقها او تلحق بها من معارك. فلذلك سميت بالمجنونة وجرت في تاريخنا اسطورة من الاساطير. في ذات يوم اجتاحت الحارة معركة شاملة اشترك فيها جميع من اتفق وجودهم على ارضها من عاملين، وعاطلين. تضاربوا بادىء الامر بالايدي وبالارجل والرؤوس[3]. . . ».

وتواصل هذا الاسترجاع. حتى قبيل نهاية القصة بأربعة سطور فيعود الكاتب على لسان الراوي — إلى السرد الحاضر : «وجرى خبر المعركة مجرى الامثال والاساطير. وركز الرواة على دور الغلام المجهول فيها لاطمئنانهم الى حقيقته، ولكن لطرفته قبل كل شيء. أما سرها فقد ضاع إلى الأبد مخلفا وراءه ذكرى مغلفة بالسواد والأحزان[4]. وتواصل الاسترجاع وتغليبه على السرد الحاضر، يقصد منه الاكتفاء بعرض صورة متكاملة — دفعة واحدة لمضمون لم يشأ الكاتب إلقاء ظل من الافصاح عنه بالتوقفات التحليلية التي اتبعها في تقديم حدث قصتي : البرج المائل — والرماد. ولعله أراد من ذلك أن يدع للقاريء مهمة الوصول بنفسه

(١) نجيب محفوظ : خمارة القط الأسود ص ١٤٢.
(٢) السابق ص ١٤٢.
(٣) السابق ١٤٢.
(٤) السابق ص ١٥٣.

إلى هـدف «الكـاتب». إذ ان القـاريء بعد الفراغ من القراءة سوف يكتشف أنه واحد من تلك الحارة الغربية أو أنه مشارك بنفسه أيضاً في الصراع وأنه قاتل كذلك، فالقاتل المجهول هو نحن جميعا : من نسمح بجعل الحياة معركة متواصلة[1] . . .».

والاتجاه الثاني للحدث وهو «الاتجاه التعاقبي» يتمثل في قصص زينة ــ صورة قديمة ــ وجها لوجه ــ صورة ــ صوت مزعج ــ وثلاثة ايام في اليمن. ولم أجد على قدر معرفتي من سبق نجيب محفوظ بكتابة قصة قصيرة يجري حدثها على هذا النهج في عالم القصة القصيرة العربية الحديثة : إن نجيب محفوظ بهذا المنهج التعاقبي قد تحرر من سطوة المنهج التقليدي، وذلك بقيامه بالضغط على الفكرة المنفردة بصورتين متعاقبتين في بعض القصص. وبصور متعاقبة في قصص اخرى. والضغط على الفكرة المفردة بصورتين يدخل تحت ما يمكن لنا ان نسميه «التعاقبية الثنائية» بينما يمكن لنا أن نطلق التسمية «التعاقبية المتعددة»، على الفكرة التي يتوالى عليها اكثر من صورتين.

(١) وتتضح «التعاقبية الثنائية» في تقديم حدث كل من قصة. وجها لوجه وثلاثة ايام في اليمن : في القصة الاولى «وجها لوجه» يعني الكاتب بتأسيس الحدث على فكرة «تناقض الحب والكراهية». وقد وظف في سبيل استـظهـار هذا المعنى ــ صورتين احداهما «محبة وسعادة» والثانية «ثأر وجريمة[2]». والصورة الأولى تتشكل من لقاء عاطفي، جمع بين اثنين (رجل وامرأة) التقيا بعد خمسة عشر عاما من الفراق ويحدد الكاتب ملامح هذا اللقـاء ودلالتـه هكـذا : «في اقصى مكـان بالحـديقة جلسا شبه منفردين. وطيلة الوقت تبادلا نظرة مفعمة بالتطلع والهناء وهما يحسوان الليمونادة :

---

(١) محمود امين العالم. تأملات في عالم نجيب محفوظ ص ١٥٢.

(٢) السابق ص ١٤١.

– ستكون سهرة طيبه بسينما ركس.
– والفيلم عن قصة غرامية مشهورة فهو يناسبنا جدا.

ابتسمت لتعليقه. وكان الفانوس الأنيق يبعث ضوءا هادئا فاضفى عليها غموضا فاتنا. وسطعت رائحة الياسمين المطل من ثغرات التكعيبة المطرقة للحديقة الصغيرة، ولم يكن بطرفها الآخر إلا زوجان مثلهما غارقان في التهامس. ونسمة لطيفة مشحونة برطوبة اغسطس ترددت من آن لآن. وقال حامد.

– كالحلم، كثيرا ما قلت لنفسي.
– هو كذلك، لكنه حلم جميل.

منذ رآها في رأس البر في يوليو الماضى وهو يردد ذلك بعد اختفاء خمسة عشر عاما. رآها عند اللسان ساعة القيلولة. التقت عيناهما في نظرة تذكر وعرفان. وابتسما بلا خطة. تقدم منها مادا يده فصافحته : أتذكرين مصر الجديدة ؟ نعم. شارع الزقازيق – منذ ذلك الوقت لم أرك.. بلى متزوجة وخارج القاهرة اكثر الوقت. وتقابلا في الصباح التالي فعلم أنها مطلقة من عام وان ابنها الوحيد قد ضم الى حضانة ابيه. وغادر المصيف في يومين متعاقبين وهما على تفاهم وميعاد؛

– هانحن الآن نفكر فيما كان يجب ان نفكر فيه منذ خمسة عشر عاما..
فابتسمت سهام قائلة :
– القسمة والنصيب.
– وكنت اراك كل يوم تقريبا.
– اذكر ذلك.
– وكنت معجباً بك.
– ولكنك.. أعني لم تفصح بأي سبيل عن ذلك الاعجاب..
قال بنبرة المعتذر :
– كنت وقتذاك مترجما صغيرا بالخارجية ومرشحا لبعثة

ـ والعواطف، أكانت محرّمة على صغار المترجمين ؟

فضحك ضحكة مقتضبة ثم قال :

ـ ليس من السهل التحدث عن خيال الشباب.

ـ أما انا فقد انتظرت حتى ضقت بالصمت.

ـ وبلغت انا الاربعين ولم اتزوج.

بعد تردد وهي تبتسم :

ـ لماذا ؟ مجرد سؤال لا يتضمن أي اعتراض بطبيعة الحال.

ـ سرقني الوقت، كثيرون يمضون هكذا..

. اتجهت عيناها لحظات إلى العاشقين في الطرف الاخر للحديقة. ناضجة تماما وهو من حسن الحظ يفضل ناضجات نصف العمر.

ـ عندما قابلتك بعد خمسة عشر عاما من الاختفاء وجدتك مطلقة وحزينة لحرمانك من ابنك، فتذكرت بقوة غير متوقعة انني بلغت الاربعين، دون زواج. وقلت لنفسي لعل هذا اللقاء قد تم ليصحح اكثر من خطأ(1).

لقد عنى الكاتب ـ كما نرى ـ في هذا الجزء من الصورة ـ بعقد لقاء اعترافي لاثنين بعد فراق دام خمسة عشر عاما. لقد حال دون التقائهما الصمت الذي كان سببا في انفلات أجمل سنوات العمر. فصمته كان مؤسسا على طموحه الى بناء مستقبل مشرق. وصمتها كان راجعا إلى أنها وجدت أن من الضروري أن يبدأ الكلام هو من جهته ـ كرجل ـ وهذا الاعتراف يتم وسط مظاهر وصفية تقرب ما بين الاثنين وتنسيهما خطأ الصمت وما نجم عنه من ضرر اصاب كلا منهما «هي بحياة زوجية غير موفقة انتهت بالطلاق، وحرمانها من ابنها، وهو ببلوغه الاربعين دون زواج» هذه المظاهر تتحدد في : «انفرادهما في اقصى مكان بالحديقة حيث تبادلا تلك النظرة المفعمة بالتطلع والهناء» وفي وجود «عاشقين مثلهما غارقين في التهامس»، وفي «النسمة اللطيفة المشحونة برطوبة اغسطس»، وفي «تذكرهما القوي لما كان

(1) نجيب محفوظ، بيت سيء السمعة ص. ١٦٩. (والأهرام ع ٢٤/٤/١٩٦٤ ص ١٢).

عليه في الماضي قبل خمسة عشر عاما»، ثم «نغمة الحوار الاعترافي الرقيقة التي عنيت بتوثيق الحب وقرارهما بالزواج، إذ أن هذا اللقاء قد تم — كما يقول حامد «ليصحح أكثر من خطأ».

وبالاضافة إلى هذا الجزء من الصورة الذي يستهدف تصحيح الخطأ القديم بطرح «قرار» الزواج وبناء حياة واحدة — يقدم الكاتب جزءا آخر يدخل ضمن اطار الصورة وهو «احتمال وقوع الحرب» يقدمه في جمل حوارية متبادلة موزعة. ومتناثرة كما نقرأ الآن: «وترامت نشرة أخبار الثامنة والنصف من مقهى بالسوق وراء محل بيجي، فاقتحمت مجلسهما الهادىء المعبق بالياسمين. وتساءل حامد:

— هل الحرب حقا وشيكة الوقوع؟ فقالت باستهانة:
— هكذا يقولون منذ أن تولى هتلر الحكم.
— صدقت المهم أن نتزوج في أقرب وقت ممكن[1].

وعندما يبدو أنهما يعمدان إلى تذليل أية صعوبة في طريق الزواج وذلك بتعهده بأن يتحدث إلى والد طفلها لكي تراه بين وقت وآخر وبسعادتها لقول هذا وإعلان رضاها، حتى لقد بدا أن «القرار» صار فوق المناقشة — عندئذ ينشط السؤال عن الحرب مرة أُخرى:

— . . لكن أتسمعين؟ هل حقا ستقع الحرب؟
— لم تعد الأقوال تنطلي عليّ.
— الحالة أحرج مما تظنين.
— أهي تزعجك لهذا الحد؟
— ايطاليا رابضة في ليبيا. رنت إليه بنظرة هادئة فاستطرد:
— وهي رابضة في الحبشة، أتدركين معنى ذلك؟
— ولكن الانجليز. . .

---

(١) السابق ص ١٦٩.

ـ الانجليز إما أنهم ضعفاء كما يؤكد موسوليني وإما انهم أقوياء كما يدعون وفي الحالين سنتعرض لأهوال الغزو[1].

وتطل الحرب على المكان حينما ناقشته في إصراره على إتمام الزواج قبل أن ينقل إلى الخارج، وكذلك عندما افصحت عن قلقها عن مصير ابنها حيث لن يكون بوسعها رؤيته :

ـ انت منزعج كما لو ان الحرب ستعلن عليك انت، بالله خبرني لماذا ترى ان يتم الامر في اقرب وقت ممكن ؟
ـ آه . . نعم، يجب أن يتم الزواج في أقرب فرصة لأنني عرضة للنقل إلى الخارج في أول حركة قادمة.

ـ عندك فكرة عن المكان المحتمل أن تنقل اليه ؟
ـ فرنسا. تصوري أن يمضي شهر العسل في باريس.
ـ يا له من خيال. ولو أن ابني سيبقى في كفر الشيخ.
ـ سوف ترينه يوما وهو رجل كامل، أما إذا قامت الحرب . . .
ـ لن يتم النقل، هذا كل ما هنالك.
ـ لن يمكن التكهن بشيء.
ـ سنبقى هنا غالبا وليس في هذا ما يضير.
ـ آه يا عزيزتي : هل تدركين معنى ضرب بلد كبلدنا بقنابل الطيارات ؟
ـ لماذا يضربوننا ؟ لسنا أعداء لأحد![2]

وتفرض الحرب نفسها، للمرة الرابعة على حديث الذكريات الحالم وتقطع عليهما التمني هكذا :
ـ هل عرفتني في رأس البر من النظرة الأولى ؟
ـ طبعا.

---

(١) السابق ص ١٧٠ ـ ١٧١.
(٢) السابق ص ١٧١.

– إذن لم أتغير كثيراً.
– أنت أجمل مما كنت إن يكن ذلك ممكنا.
– لا تبالغ، ألم تترك سن المبالغات ؟
– الحب لا يعترف بالزمن.
– أنا لم أسافر إلى الخارج من قبل.
– باريس. عروس الدنيا، صدقيني.
– فرنسيتي ليست على ما أود، ربما التحقت بمعهد مناسب.
– اما إذا قامت الحرب ونحن في باريس.
– الحرب أيضا.
– لتقم الآن إذا كانت تنوي ذلك.
– في باريس يمكن أن نرحل إلى بلد محايد كسويسرا.
– كل شيء يتوقف على ما يصيب وطننا هنا.
– أنا مطمئنة كما قلت لك، ولكن لماذا تقوم الحروب ؟.
– العداوات، الألمان يستعدون لهذا اليوم منذ أكثر من عشرين سنة.
– عشرون سنة... إذن كيف يمكن أن تنسى عداوة ؟
– الناس لا ينسون العداوات، ولكن من حسن الحظ أنهم يتزوجون رغم ذلك[1].

إن هذا الجزء من الصورة الذي يتناول إحتمال وقوع الحرب كما رأينا، مقترن «بلقاء الحب» ومتواز معه. وقد هدف به الكاتب إلى التأكيد على أن الوجود البشري كله مهدد وقابل للفناء بسبب عداوات حمقاء. مهدد وقابل للفناء رغم وجود أمل قوي في البقاء، وإن كان جزئيا ومحدوداً، وهو لقاء هذين العاشقين وإصرارهما على استدراك ما فات وبناء حياة جديدة، كما يهدف به الكاتب إلى التمهيد لعرض الصورة الثانية وهي العداوة الخالدة بين البشر ممثلة في كل صور الجريمة. وهي صورة يهدف بها الكاتب إلى

(١) السابق ص ١٧٣.

أن نضعها في مقابل الصورة الأولى : «المحبة والسعادة» «غادرا الحديقة وهي تتأبط ذراعه، وشقا سبيلهما بين الموائد في محل بيجل الداخلي حتى انتهيا إلى شارع سليمان. ورغم الحرارة المرتفعة جرت نسمة الليل. وومضت في السماء مئات النجوم فوق هامات العمارات الشاهقة. واقتربا في طريقهما من قهوة ليموند. كان يقف عند مدخلها ماسح أحذية مائلا إلى الجدار في تراخ، يقبض بيد على صندوقه ويعبث بالأخرى بشارب ثائر غليظ كأن شعيراته قدت من أسلاك حديدية. ربعة ملىء، يرتدي فوق جلبابه سترة محلاة ببطاقة خضراء تحمل اسم القهوة بأحرف بيضاء. وظهر عند رأس عطفة جانبية ملاصقة لجدار القهوة رجلان مجلببان. نادى أحدهما ماسح الأحذية قائلا :

ـ يا عم. . . من فضلك.

استقام الرجل في وقفته ثم اتجه نحو الرجلين االذين وقفا داخل العطفة بعيدا عن أنوار الشارع. وبلغ ماسح الأحذية موقف الرجلين عندما كان حامد وسهام يسيران بحذائه. وبغتة رفع الرجل الذي ناداه يده بهراوة إلى أقصى الذراع ثم هوى بها بكل قوة فوق رأسه. صرخ الرجل متراجعا إلى الشارع وقد سقط الصندوق من يده. وتشبثت سهام بذراع حامد وهي ترتعد. وفي نفس الوقت رفع الرجل الآخر يده بهراوته وهوى بها فوق رأس الرجل المترنح فوقع على ركبته متأوها :

ـ آه. . . انجدوني. .

تتابعت الضربات من الرجلين بسرعة في قسوة وعنف وإصرار حتى تهشم الرأس وغرق في بحيرة من دماء[1]. . .».

لقد قر قرار العاشقين على أن يبدآ أخيرا ـ حياة مشتركة مفعمة بالحب والأمل. والتفاؤل رغم مظاهر العداء الصارخ الذي يشمل العالم من جراء

(١) السابق ص ١٧٣ ـ ١٧٤.

تلك الحرب التي تنذر بالدمار. ولكن هذا الحادث الذي وقع أمام أعينهما قد فجر الإحساس بالفجيعة فعادت المخاوف تنشط من جديد نابذة إحساس التفاؤل والسلام. فلقد قتل ماسح الأحذية بقسوة ووحشية قتلا وصل أثره إليهما: «حملقت سهام في المنظر الدموي بلا إرادة، ثم شهقت وتداعت مغمى عليها[1]...». وحينما أفاقت صرخت تشير إلى قميصه بعصبية وذعر: «فرأى رشاشا من الدم قد لوث أعلى قميصه فتقلص وجهه. ورأى مثله فوق صفحة حقيبتها البيضاء وثنية شالها[2].»، فحق لهما — ولنا — السؤال: كيف يمكن أن يتزامل العداء والحب؟ كيف يمكن لهما أن يمضيا الحياة بلا صدام أو تناقض، حقا إن «الحب» حقيقة لا يمكن أن تخلو منها الحياة. ولذا فقد التقى الاثنان — حامد وسهام — بعد خمسة عشر عاما من الفراق بضغط من هذا الحب، ولكن العداء أو الكراهية حقيقة ايضا لا يمكن تجاهلها: فقتل الرجل على هذا النحو من الوحشية ليس إلا تأكيدا لهذه الحقيقة كما أنه ليس إلا صورة من صور العداء الصارخ بين البشر. ومن ثم فان الصورتين — لقاء الحب والسعادة ولقاء العداء والكراهية — لدليل على وجود التناقض في العالم، حيث قد انشطر البشر إلى فريقين «أُناس يتربصون للحب فتكون السعادة والبناء. وأُناس يتربصـون للكـراهية فتكـون الفجيعة ويكون الموت، وآثار الدماء على ملابس المحبة — هي بعض معاني الكراهية بين البشر[3]». إن اصرار الرجلين على قتل الرجل او الثأر منه بعد عشرين عاما من وقوع جريمة كان قد ارتكبها: «عرفته هنا منذ عشرين عاما. ثأر قديم هذا مؤكد[4]». إن اصرارهما بعد مضي هذا العدد من السنين ليس صورة جزئية محلية خاصة تدل على «جزئية الفجيعة وبعضية الدمار» بل هي صورة تؤكد

(١) السابق ص ١٧٤.
(٢) السابق ص ١٧٦.
(٣) محمود أمين العالم. تأملات في عالم نجيب محفوظ ص ١٤١.
(٤) نجيب محفوظ. بيت سيء السمعة ص ١٧٧.

علــى «كلية الكراهية والفجيعة» ولعل العبارة التي جاءت في نهاية القصة على لســان احـد المتحاورين حول الحـادث : «حكـاية لم تعـد تدهش احدا[1]». لعل الكاتب قصد بها هذا المعنى. وحينما نبحث عن العلاقة. او الارتباط بين صورتي الحب والكراهية يتبين لنا هذا الارتباط في انه رغم انقضـاء عدد من السنـين متقـارب (١٥ سنة ــ ٢٠ سنة) لكن اصحـاب كل صورة ما يزالـون على ثبـاتهم. كما ان الذي يربط بين الصورتين كذلك هو نهر الحياة فكلا الصورتين وقع في مكان واحد. وعلى هذا النحو يتمثل الارتباط «في القصص الاخرى» بين الصور المتعاقبة.

وقدم لنا الكاتب حدث قصة «ثلاثة ايام في اليمن» بهذا المنهج أيضا إذ أنه مصمم على مسارين كلاهما يضغطان على فكرة واحدة هي «التناقض بين عالمين» عالم «الأديب» الذي وجه من السلطة ضمن مجموعة من الكتاب والادباء إلى ارض اليمن للتعرف على ما يجري فيها من معارك وبطولات ــ وعالم «الجندي» الذي هو مكلف بمهمة عسكرية في نفس المكان ضمن «سرية مظلية»، والتناقض بين العالمين الذي يستهدفه نجيب محفوظ يتمثل في رؤية كل منهما إلى تلك الحرب، فالأديب يرى ان زملاءه، يستغرقهم منـذ إبحـارهم من «الأدبية» بالسويس إلى اليمن وحتى العودة يستغرقهم حديث فلسفي غامض حول قيمـة الحرب والقتال. كما يستغرقهم اهتمام بالاكل والشرب والمشتريات، واستعجال مضي الأيام المقررة «ما هي إلا أيام ثم تنقضي بسلام، دعونا نشارك الجنود حياتهم ولو بدون قتال[2]». كما أن الـذي أثار انتباههم جمال الطبيعة التي تشبه «سويسرا ولبنان[3]»، ونشدوا الملهى والمرأة والويسكي وانقضوا على الحوانيت حيث «زاغت الأبصار بين لعب الاطفـال والسـاعـات الاوتـومـاتيكية والاغـطية والمفـارش والبلوزات

---

(١) السابق ص ١٧٧.

(٢) نجيب محفوظ. تحت المظلة ص ٨٧. (والأهرام ع ١٩٦٨/٦/٢١ ص ١٢ الملحق).

(٣) السابق ص ١١٧.

والايشاربات والشالات[1]»، وعندما جمعتهم ندوة ادبية جماهيرية في ميدان الشهداء القوا «قصائد عن العروبة والجهاد والثورة والاشتراكي[2]». وهنا يتريث الاديب ليناقش ويقارن : «وجدتني طيلة الوقت أقارن بين احاديثنا الفردية وكلماتنا امام الجماهير، بين تجوالنا في السوق وموقفنا امام المنصة. إن الصوت الذي يتحدث أمام الجماهير هو صوت الجماهير. ويخيل إلي أنني أدركت شيئا مما ينقصنا. لعله محو التناقض بين ما يقال وما يجب أن يقال. أن نتبنى في خلوتنا صوت الجماهير[3]»، وينتهي الاديب إلى التساؤل : «لماذا نبقى كأننا متفرجون حسنوا النية أمام فيلم يموج بجليل الاحداث[4]».

ولكن رؤية الجندي مختلفة : فهو شأنه شأن زملائه الجنود ـ مكلف بمهمة شاقة منذ أن جاءه أمر التحرك. وأمر القفز بالمظلة لفك الحصار كلما تعرضت قوة للحصار. وأمر اقتحام الجبال المحيطة بالمدن، . لقد كان عمله انتحاريا في كل مرة يصدر إليه فيها أمر الهبوط «تقدمت من باب الطائرة. توثبت للقفز بقلب خافق. دفعني الزميل القديم بشدة ليبعدني عن جسم الطائرة. لم أنتبه لنفسي إلا وحبال المظلة تشدني في الجو. نظرت إلى أعلى فرأيت المظلة مفتوحة بيد أن حبالها التفَّت حول بعضها البعض. درت حول نفسي بسرعة فائقة حتى استقامت الحبال. مضيت أهبط في الظلام وحركة إنسيابية تجري في أعصابي وأنا في غاية من اليقظة والترقب ولمحت شبح جبل غير بعيد ما لبثت أن صرت في كنفه وجعل يرتفع كلما أمعنت في الهبوط. اخترقت أذني أصوات طلقات نارية. اجتاحني القلق وشدت يداي على الحبال. ضرعت إلى الظلام أن يخفيني عن أعين الصائدين وأنا أتوقع رصاصة تصيبني في أي لحظة[5]...» فهاتان

---

(١) السابق ص ١١٩.
(٢) السابق ص ١١٩.
(٣) السابق ص ١١٩.
(٤) السابق ص ١٢٠.
(٥) السابق ص ١٠٧.

الـرؤيتان ــ رؤية الاديب ورؤية الجندي ــ لتلك الحرب ــ تشكلان الحـدث. ويهـدف الكاتب بهما، بيان مدى التناقض بين عالمين. «عالم هامشي» لم تمسه أهوال الحرب كما هو مطلوب إذ الامر لم يخرج عن التسلية والكلمات الجوفاء والبحث عن مصادر المتعة والمنفعة. و«عالم جاد» اكتوى بنـار الحـرب. عالم صخـري مكفهـر يقول الجندي : «إني أغوص في المجاهل. أصبح الماضي بعيدا جداً. ترى هل علمت أمي بأمري ؟ وهل علمت به خطيبتي ؟ إنها أعز ما يشدني إلى عالمي القديم. أما العالم الصخري المكفهر المترامي أمامي فلا أدري شيئا عما يخبيء لي من أقدار الغيب [1]. . . .».

(٢) وتتمثل «التعاقبية المتعددة» في ثلاث قصص هي زينة ــ صورة قديمة ــ صورة : حيث نجد الحدث في كل منها مشكل من ثلاث صور أو ثلاث وجهات نظر أو أكثر، تعمل على ترسيخ فكرة ما محددة، وفيما يتعلق بالقصة الاولى ــ زينة ــ يعرض الكاتب الحدث بواسطة رؤى ثلاث. اجتمع اصحابها في مكان واحد هو : العمارة رقم ١١٥ شارع رمسيس : «ازدحم مدخل العمارة رقم ١١٥ بشارع رمسيس بالمنتظرين أمام أبواب المصاعد، وهو مدخل لا يخلو من ازدحام كما يجدر بعمارة جميع شققها مؤجرة للشركات. وكان بين المنتظرين ثلاثة أشخاص جاؤا في وقت واحد على وجه التقريب، رجلان وفتاة وكأكثر الحاضرين لم يكن يعرف احدهم الآخر. وبطبيعة الحال لم ينتبه أحد إلى الرجلين على حين تسللت نظرات الاهتمام إلى الفتاة لشبابها وجمالها وأناقتها. وبينما بدا أحد الرجلين كمن يناقش نفسه مناقشة حادة حتى جعل يقضم ظفره من حين لآخر ــ لاحت في عيني نظرة حالمة وحزينة وعندما صادفت عيناه الفتاة دبت فيهما حياة متألقة كالزهرة [2]».

---

(١) السابق ص ٩٨.

(٢) نجيب محفوظ. دنيا الله ص ١٣٦.

لقد عنى الكاتب بثلاثة من هؤلاء المنتظرين، الرجلين اللذين تناولهما والفتاة كما هو معروض في نص هذه البداية — حيث قام بتقديم كل منهم في صورة منفردة هكذا : فأول الثلاثة قصد الشقة رقم (١٨) بعد ان أوصله المصعد إلى الدور الثالث — ومضى إلى السكرتارية وحيا السكرتيرة اللطيفة وقدم نفسه برقة ممزوجة بالثقة: «محمد بدران» فهو على موعد مع المدير. وخلال لقائه به في حجرته المكيفة نعرف ان الزائر صحفي يعمل في مجلة علمية لكنه «مرتزق» يسعى إلى الثراء واستكمال ما ينقص حياته من الرفاهية المتطرفة «وكالعادة انثالت على ذهنه أحلام الثراء بلا تحفظ فاكملت ما ينقص حياته من الرفاهية : شقة جديدة في حي راق بعيدا عن روض الفرج طبعا. أثاث فاخر. مطبخ امريكاني. بار امريكاني أيضا سخان. فريجيدير كبير. سيارة. شقة دائمة بالاسكندرية للتصييف في الصيف ولعطلات المواسم في بقية الفصول [١]» وهو لذلك يكتب مقالات يزيلها بتوقيع من يدفع له أياً كان صاحب التوقيع ما دام ينقده الثمن «أنا لا يهمني التعب. إلي بنقط الموضوع وسوف تقرأ مقالا لن يشك قارئه في أنه بقلم أخصائي من العلماء[٢]». غير أن المدير هذه المرة، يقدم اليه مقالة مسطورة وجاهزة عن عقار طبي جديد، ويطلب منه أن يزيلها بتوقيعه باعتباره كاتب المقالة التي «لا ينقصها إلا إمضاؤك[٣]» و«يجب نشره في صفحة مهمة[٤]».

ورغم إدراك الصحفي لزيف المقال من الناحية العلمية فضلا عن تفكك بنائه اللغوي مما يباعد بينه وبين النشر في أية مجلة أو جريدة لكنه مارس مع المدير لعبته المعتادة التي يفهمها المدير جيدا : المساومة والمناورة. لقد قال له : «مدهش. ثمة أخطاء في اللغة أو النحو ستصحح بطبيعة

(١) السابق ص ١٣٧.
(٢) السابق ص ١٣٨.
(٣) السابق ص ١٣٩.
(٤) السابق ص ١٤٠.

الحال ولكنه مقال هام ومثير»، و«هناك معلومات تحتاج إلى تحقيق علمي أو إلى تعديل على الأقل. إن مجلتنا ذات صفة علمية معترف بها [١]»، ولذا فقد قال المدير ببرود : «لن أزيدك مليما على المبلغ المتفق عليه [٢]» ولما قال الصحفي بحرارة زائفة : «أخاف ان يؤدي الافراط في تناول العقار إلى . . .»، قاطعه المدير : «ما أجمل تلاوتك للآيات الإنسانية لكني أزعم أني إنساني أكثر منك. هذا العقار إذا لم يفد فلن يضر، وهو مفيد قطعا، والإنسان يعيش على الأوهام ويسعد بها[٣]». ثم تناول المدير مظروفاً صغيراً من جيبه ووضعه على المكتب أمام الصحفي الذي أخذه شاكراً، وتصافحا، ثم خرج الصحفي. وبينما كان في الطريق إلى المجلة أخذ «يقارن بدهشة بين حاله حين تخرجه من الجامعة والتحاقه بالعمل مخمورا بأسمى الآمال وبين حاله التي صار اليها حين لم يعد لشيء قيمة إلا السيارة، والشقة الفاخرة، وجهاز التكييف، وتعليم الأولاد في الكلية الأمريكية[٤]».

فمن الواضح ان هذه الصورة الأولى تتجه إلى تقرير جزئية من جزئيات الفساد وهي «خيانة الأمانة العلمية» وهي جزئية ليست مقطوعة الصلة بالصورتين التاليتين بعد، إذ اننا نجد ثمة رابطا يربط بين «محمد بدران» عماد الصورة الأولى. وبين الفتاة الجميلة عماد الصورة الثانية : فلقد جذبت «الفتاة» انتباه الصحفي. كما جذبت انتباه الرجل الآخر اثناء انتظار الثلاثة أمام المصعد : «تسللت نظرات الاهتمام إلى الفتاة لشبابها وجمالها وأناقتها[٥]». ولذلك اقتحمت صورتها ذهن الصحفي المرتزق حينما كان يجالس المدير المزيف : «ولسبب ما خطرت بباله الفتاة الجميلة التي رآها

---

(١) السابق ص ١٤٠.
(٢) السابق ص ١٤٠.
(٣) السابق ص ١٤٠.
(٤) السابق ص ١٤١.
(٥) السابق ص ١٣٦.

في مدخل العمارة أمام المصعد. ما أجمل أن يملك الانسان صديقة مثلها فائقة الجمال حقا. ولجمالها أثر بهيج مثير لأحلام الشباب في الحب، والنشوة السامية[1]».

ولعل نجيب محفوظ قصد من توفر هذا الارتباط ــ التأكيد على امتداد الصورة الجزئية. «خيانة الأمانة العلمية»، وتأثيره. في البناء الاجتماعي مما ينشأ عن وجود هذا الامتداد، صور أُخرى مباشرة أو غير مباشرة تشكل صورة كبيرة للفساد . ولذلك عرضت صورة الفتاة الجميلة لذهن «محمد بدران» الصحفي كما ذكرنا. وقدمت الفتاة ــ كصورة ثانية للحدث ــ على اعتبار أنها نتيجة للضعف الخلقي الذي يتميز به كل من الصحفي الذي يكمم صوت ضميره والكاتب السينمائي الأستاذ «وديع» على نحو ما سنذكر بعد قليل.

وأيا كانت وظيفة الفتاة في كل من الصورة الأولى، والثالثة. فإن تقديم الفتاة كصورة منفردة ــ يستهدف كشف صورة جزئية وفضحها من صور الفساد العام. تتضح على النحو التالي : فالفتاة تقصد الشقة رقم ٣٣ بعد أن توقف بها المصعد في الدور الخامس. إذ هي على موعد مع المدير لتتسلم عملها سكرتيرة له. لقد كان جمالها هو الذي أهلها للمنصب، وثمة اتفاق غير ملفوظ عقدته معه بأن تعطي نفسها اليه عن طواعية في مقابل هذه الوظيفة. ولذا فقد جهدت في الضغط على أحاسيس النفور والتقزز والرفض، إذ المهم هو الوصول إلى تحقيق الثراء : «تقدم المدير ليلاقيها في المنتصف بقامته المترهلة، وصلعته الوضيئة، وانحنى نحوها بوجهه المجدور، يتقدمه أنف كالكف المبسوطة بين هالتين من سوالف بيضاء، فتناول يدها، وضغط عليها بحنان مريب ومضى بها حتى أجلسها على المقعد الوثير أمام المكتب ثم جلس على كرسيه وعيناه لا تتحولان عن وجهها :

(١) السابق ص ١٣٧.

ـ خطوة عزيزة يا رورو، كيف حال والدك واخواتك ؟
ـ عال. متشكرة جدا يا فندم ـ وكانت رغم مطاوعة الأمور تجد قلقا واحساساً كأنه التقزز ـ لكنها ابتسمت إلى عينيه المكللتين بحاجبين أشيبين عينيه الحادتين رغم الكبر، وقاومت النفور المستقر في شعورها، والذي جاء معها من الطريق، بل من البيت رغم محاولاتها القوية في مغالبته بالأحلام الخيالية المتألقة كالماس :

ـ ستشرفين السكرتارية في نهاية الأسبوع ـ اتسعت الابتسامة المغتصبة من شفتيها، فتحركت قسمات الرجل في نشوة كالطرب وقال بحرارة :
ـ أنت ضوء الحياة يتسلل إلى قلبي من جديد وسوف ينعكس على حياتك بالسعادة ![1].

وعلى هذا النحو يستمر لقاء الفتاة بالمدير : هو يواصل وعوده وهي تكظم مشاعرها النافرة إذ أن غايتها احتلال الوظيفة، والانتقال بأُسرتها إلى شقة جديدة في مصر الجديدة. ولا يهم الثمن «لن تندمي على ما فات. أمك حكيمة وأنت كذلك. إن متاعب الحياة لا تفض كما يزعم الحمقى في الصحف ولكنها تفض بالإرادة الحية، إرادة شخص ذكي مثلك[2]». فكما هو بين، تمثل هذه الصورة جزئية فساد اخرى: هي «التوسل باية وسيلة من أجل تحقيق الهدف الخاص» حتى ولو كان الثمن امتهان الكرامة وكبت الضمير.

والصورة الثالثة يتولى الكاتب تقديمها من خلال حركة المؤلف السينمائي «وديع» ثالث الثلاثة «الذي قصد الشقة رقم ٥٠ بالدور الثامن. ففي الاجتماع الخماسي الذي ضم «وديع»ـ و«مجدي» المنتج «وطنطاوي» المخرج. و«دزرائيلي» الموزع. و«عواطف» الممثلة ـ يضطر وديع إلى تعديل قصته السينمائية

---

(١) السابق ص ١٤٥
(٢) السابق ص ١٤٦

تعديلا جوهريا بعد أن قدم إليه مجدي «لفافة ماسية» أدرك وديع لأول وهلة إنها «قرش »حشيش «هدية لك. لم أعرف إلا مصادفة أنك من أهل الكيف [(١)]». لقد خضع «وديع» خضوعا مهينا لكي يرضى الجميع، خائنا بذلك «أصالة الفكرة الأدبية والفنية» وذلك على الرغم من أن ثمة ما كان يدعوه الى التراجع والتمسك بموقفه وهو مثول الفتاة الجميلة لعينيه مرة بعد أخرى. فعندما رآها أمام المصعد دبت في عينيه «حياة متألقة كالزهرة [(٢)]». وقبل أن يلتقي بالمنتج كانت صورة الفتاة «ما تزال تعايش خياله معايشة لطيفة، مخالطة أفكاره ومشاعره وأنفاسه وكان يتصور في نشاط حار خلاق الحياة العريضة التي يمكن أن يصنعها ذلك المثال من الجمال الحي[(٣)]...» لقد كان أمام وديع فرصة التراجع والرفض، لإدراكه جسامة الخطأ الذي ينحني له. ذلك الإدراك الذي يقويه صورة الفتاة الجميلة «ووجد نفسه يستعيد صورة الفتاة الجميلة التي عايشته منذ قليل. وحلم مرة اخرى بالحياة العريضة التي يمكن أن يصنعها جمالها الحي[(٤)]... كان بإمكانه التراجع لكل ذلك خاصة وأنه قد بدا رافضا في نهاية الصورة وهو يقول للمخرج طنطاوي: «أود أن أكتب قصة عن المال باعتباره غولا مخيفا يلتهم القيم الجميلة بلا رحمة كالخلق، والجمال والروح[(٥)]» ولكن وديع قد قبل الثمن المقدم اليه ورضى بالتعديل. فهل نضمن مع الكاتب عدم انحراف «وديع» وخيانته لأصالة الفكرة مرة أخرى ؟.

فالصور الثلاث على ذلك النحو الذي قدمنا تشكل جميعا الحدث القصصي حيث مثلث كل صورة، جزئية للفساد الاجتماعي، فالأولى: عنيت بتقديم جزئية عن خيانة «الأمانة العلمية» — والثانية «الوصولية» والثالثة خيانة «الفكرة الأصيلة» وهي جميعا تشكل الفكرة التي استهدفها الكاتب

(١) السابق ص ١٤٨.
(٢) السابق ص ١٣٦.
(٣) السابق ص ١٤٨.
(٤) السابق ص ١٤٩.
(٥) السابق ص ١٥٦

اي اشتراكها جميعا في عرض صورة بانورامية للفساد الاجتماعي . . . وهي الفكرة التي توالت عليها الصور الثلاث، صورة بعد اخرى، تواليا مترابطا بحيث بدا الحدث لنا كما لو كان وحدة واحدة وإن كان في الأصل اعتمد مسارات ثلاثة مصورة، كما رأينا. ولقد اتبع الكاتب نفس المنهج في عرض حدث كل من قصة «صورة قديمة»، وقصة «صورة» حيث وظف لرسم الحدث في القصة الأولى ثلاث صور جزئية مثلتها ثلاثة شخصيات تعاونت جميعا على تقديم قطب الحدث أو مركزه، وهو محمد عبد السلام باعتباره إنسانا مطحونا وقع ضحية لتلك الشخصيات : فعباس الماوردي الثري ــ احد افراد الصورة المدرسية ــ عزل نفسه عن المشاركة في دفع الحياة السياسية رغم انه كان «نجما سياسيا لامعا قبل الثورة» وقد انسحب من الحياة حيث قبع في عزبته او مملكته الصغيرة التي «استغنى بها عن العالم ويود لو يمضي عمره في حدودها لا يغادرها[1]»، وعباس الماوردي أنهى حياته بالتصوف : يقول الصحفي : «أرى في وجهك صفاء غريبا» و«الحق إن صفاءك غير عادي » فيقول الماوردي «إعتبرني من الصوفية[2]». وحامد زهران حقق ما وصل إليه من مركز مالي واجتماعي ممتاز عن طريق الإنتهازية والوصولية [3]. لقد كانت النتيجة الطبيعية أن يوجد واحد مثل «محمد عبد السلام» و«فايقه» وغيرهما، ما دام قد أصبح هؤلاء مشغولين بأنفسهم كما رأينا.

ولرسم الحدث في القصة الثانية (صورة) وظف نجيب محفوظ ثلاث صور جزئية عملت جميعا ــ ايضا ــ على تقديم معنى كلي يتحدد في هذا التساؤل : «على من تقع مسؤولية مقتل شلبية، الشابة الجميلة ؟». «فيسري عبد المطلب» يقدم في الصورة الأولى على أنه غير مبال بالحادث

---

(١) السابق ص ٢٥٠.
(٢) السابق ص ٢٥٣.
(٣) السابق ص ٢٥٨.

المنشور في الصحيفة ولكنه يطرح السؤال : «من القاتل ؟ ولماذا ؟» ويطل علينا ظل من الإجابة اثناء تحاور الزوجة والابنة حيث نعرف أن القتيلة كانت تعمل خادمة لدى الأسرة وطردت[1]. و«أنور حامد» في الصورة الثالثة كان متزوجا من القتيلة زواجا عرفيا وحاول أن يجهضها فرفضت وهجرته[2] و«حسونة المغربي» في الصورة الرابعة كان يدفعها إلى جلسائه[3]. فهذه الصور الجزئية-العديدة قد تولت الضغط على الفكرة او المعنى الكلي الذي أراده المؤلف : «من القاتل» هل هو عادل الذي يمثل صورة أخرى والذي يعترف اعترافا لنا بأنه قتلها لغيرته الشديدة عليها[4] ؟ أم أن القاتل الحقيقي هو مجموع تلك الشخصيات التي وردت في الصور ولم يكن مقتلها على يد عادل المحب الغيور إلا نتيجة لأفعال تلك الشخصيات حيث تلقاها ولما تتخلص من أثر الانتهاكات الجسدية والنفسية السابقة.

والاتجاه الثالث هو «الجمع بين منهج» السرد الوصفي المتقدم والمتراجع — سرعة وبطءا — ومنهج تيار الوعي»، حيث يلاحظ أن منهج تيار الوعي، يختلف حجمه بالقياس الى السرد. ففي بعض القصص (مثل: زينة — صورة قديمة — ضد مجهول — الصمت — الختام — الهارب من الإعدام — فردوس —) يقدم الكاتب الحدث ويعرض الشخصية المركزية تقديما وعرضا خارجيا يكون حضوره خلال التقديم مدركا وإن كان لنا أن نزعم أن هذا الحضور ليس بالبروز أو الوضوح إذ ان السرد الوصفي يتعمق الحدث أو الشخصية تعمقا شديدا من خلال وقفات الكاتب المتناثرة عند مواطن معينة تستدعي طريقة تيار الوعي : ففي «ضد مجهول» يتولى الكاتب بالسرد السريع الوصفي، تناول حوادث القتل المتعددة. حتى قد بدا أن ثمة

(١) نجيب محفوظ : خمارة القط الأسود ص ٢٣٤.
(٢) السابق ص ٢٣٦ — ٢٣٧.
(٣) السابق ص ٢٣٧ — ٢٣٨.
(٤) السابق ص ٢٤٢ — ٣٤٣.

أيد عديدةوراء تعدد هذه الحوادث فلقد «تتابعت الاحداث بسرعة مرعبة، وتلقاها الناس بذهول. . . ولكن لأنه قد تبين أن القاتل ما زال مجهولا وأنه حر طليق فشلت كل جهود المباحث برئاسة الضابط «محسن عبد الباري» — فقد استدعى ذلك تعميق الحدث بالسرد في أماكن متفرقة من مثل «انحصر التفكير في الخطر الداهم الذي يزحف غير مكترث لشيء، ولا يفرق بين شيخ وشاب وغني وفقير. رجل وامرأة صحيح ومريض في بيت أو في التراب أو في الطريق. .»و«مجنون؟ وباء؟ سلاح سري. خرافة من الخرافات[1]» وهو تعمق وصفي بدا على درجة من التوتر. أتاحت لمنهج «تيار الوعي» أن يتولى الكشف على نحو اكثر عمقا، في مناطق متناثرة من الحدث مثل المنطقة التي يعرض فيها الضابط «محسن عبد الباري» وهي في مستشفى الولادة حيث أتت زوجته بمولود. لقد جلس مقهورا بعد أن تبين له ألّا فائدة ولا علاج إلا في الشعر الصوفي فهو أمام قاتل يفوق كل احتياط وسعى ومواجهة، وأمام الزوجة والوليد: «وجد ما يشبه الدوار. الحياة التي يقضي عليها حبل مجهول فتصبح لا شيء. لكنها شيء بلا ريب وشيء ثمين. الحب والشعر والوليد. الآمال التي لا حد لجمالها. الوجود في الحياة. مجرد الوجود في الحياة. أهناك خطأ يجب أن يصلح؟ ومتى يصلح[2]؟ . . «ولا نظن — أمام هذه الفقرة — إلا انها كانت الطريق الى كشف هوية القاتل وحقيقته، اذ لم يكن سوى «الموت» كمناقض للحياة. لقد كانت اللغة في هذه الفقرة مستخدمة لابراز هذا المعنى: «الشعور بالدوار. الحياة المقضى عليها بالفناء. في مقابل آمالها الجميلة. الوجود والعدم. التساؤل عن هدف ما يحدث؟ . . .».

ويهدف الكاتب من استخدام «تيار الوعي» في هذا النص وفي نصوص أخرى سوف نتناولها بعد قليل، إلى التعرف على المعالم الداخلية أو النفسية

---

(١) نجيب محفوظ: دنيا الله ص ١٢٠.

(٢) السابق ص ١٢٥.

للشخصية «أو المنطقة المعينة من الحدث» بما لها من خاصية الفوضى والاضطراب والروغان لأن تيار الوعي[1] Stream of Consciousness يعني بواقع «داخلي يتكون من مشاعر وأحاسيس وآراء وأفكار وتطلعات ورغبات وآمال وآلام ومواقف من الناس والأشياء وغير ذلك مما يعتمل في الوعي الانساني ولا سبيل لإنسان إلى إنكاره... »، كما أنه «لا يهتم إلا بما يزخر به وَعْي الشخصية من مشاعر وانفعالات وأفكار يموج بعضها في بعض بشكل يجعله أقرب ما يكون إلى حالة : «الفوضى[2]...». فمجال تيار الوعي هو المعالم الداخلية المتلاطمة بالعديد من المشاعر والأفكار وهي معالم غير معلنة تمثل أحد مستويي الوعي وهو «مستوى ما قبل الكلام الذي لا يخضع للمراقبة والسيطرة والتنظيم[3] ...».

وفي إطار هذا الجمع بين المنهجين (السردي الوصفي الخارجي وتيار الوعي) ــ يمكننا أن نلاحظ بعض الظواهر التي تقدمها بعض قصص هذه المرحلة وهي جوار الله - زينة - صورة قديمة - ضد مجهول - الصمت - الختام ــ الهارب من الإعدام ــ فردوس ــ فثمة «تغليب للسرد على تيار الوعي» كما في قصة «جوار الله » فالكاتب يعرض بداية الحدث بسرد وصفي خارجي هكذا : «دق جرس الباب ففتحت الخادمة الشراعة فرأت رجلا يرتدي جلبابا، عاري الرأس، غريب الوجه ــ كانت بلا ريب تراه لأول مرة فطالعته بنظرة متسائلة، وإذا به يسأل : بيت سي عبد العظيم شلبي الموظف بالمساحة[4]... » فقد عمد الكاتب الى هذا النوع من الرصد دون أن يتطرق إلى تناول داخل الخادمة أو استجابتها لمرأى الطارق، ولا داخل الطارق الذي حُمِّل ولا شك بمهمة ــ وهكذا يفعل حينما صور حال

(١) الدكتور ناصر الحاني : المصطلح في الأدب الغربي ص ١٤٢.

(٢) الدكتور عبد الحكيم حسان مقدمة المجموعة القصصية الجرح لجنة النشر للجامعيين ص ١١و ١٣. ود. لويس عوض الأدب الانجليزي ص ٢٠٧، ٢١٧، ٢١٨.

(٣) روبرت همفري. تيار الوعي في الرواية الحديثة ترجمة الدكتور محمود الربيعي ص. ١٩، ٢٠.

(٤) نجيب محفوظ : دنيا الله ص ٢٨.

عبد العظيم خلال مقابلة هذا الزائر : «وجاء عبد العظيم على صوت الرجل متمهل المشية في جلبابه الفضفاض، مغطى الرأس بطاقية اتقاء البرد فنظر إلى القادم باستطلاع كما فعلت الخادم من قبل ثم سأله عما يريد [١] . . » وكذلك حينما طلب عبد العظيم من اخته تفيدة أن تستعد للذهاب معه إلى بيت عمتها العجوز الموشكة على الموت كما ذكر «الرسول» فقد عمد الكاتب الى الرصد والشرح والتعليق ملقيا بعض الأضواء عن حياة الرجل «وعبد العظيم يقيم في هذا البيت بشارع شبين الكوم بحدائق القبة هو وزوجته واولاده الخمسة واخته الكبرى «تفيدة» وهي عانس في الخمسين وكان والده في الأصل من الدرب الأحمر ولكنه انتقل إلى حدائق القبة منذ أربعين عاما، وعبد العظيم طفل في الخامسة. وانقطعت الأسباب رويدا رويدا بين الدرب الأحمر وحدائق القبة فيما عدا زيارات الست نظيرة لهم من حين لآخر، وهي في الحقيقة عمة أبيه لا عمته هو، وفي الثمانين من عمرها. عانس مثل تفيدة تعيش وحيدة. وتملك بيتا مكونا من أربعة أدوار، عرفت بغرابة الأطوار وحدة الطبع. واكتظ رأس عبد العظيم بذكريات قديمة عما كان يدور في بيته حول ثروة عمة أبيه، وانصهر ذلك كله لحد الاحتراق في خياله بنهم رجل لم يمارس طيلة حياته أي نوع من أنواع الامتلاك، رجل طال به الأمد في الدرجة الخامسة[٢]» .

ويعمد الكاتب إلى الرصد الخارجي كذلك وهو يقدم لنا شيئا عن شخصية العمة نظيرة فهي : «تمتلك بيتا من أربعة أدوار، إيراده ــ الشهري لا يقل عن عشرة جنيهات لكنها وحيدة رغم أنها تعيش في بيئة أهلها القديمة ومقيمة في حجرة وحيدة فوق سطح بيتها بين الدجاج والغسيل، ولا علاقة طيبة بأحد تؤنس وحشتها، إذ ضربت حول نفسها سياجا من سوء الظن والتوجس[٣]» أو هو يصف الحي القديم وأثره على

---

(١) السابق ص ٢٨ .

(٢) السابق ص ٢٩ .

(٣) السابق ص ٢٩ .

الأخـوين عندما اقتربا من منزل عمتهما المحتضرة : «ولما أخذا يشقان سبيلهما في الدرب الاحمر طالعهما الحي القديم بوجه يغشاه البلى والذبول. بدا مكتظا بالناس والحيوان والمركبات. وذكرت تفيدة صباها بقوة مؤثرة ورجع عبد العظيم الى ملعب الطفولة فنطق كل شيء من حيوان وجماد بلغة القلب. وبدا البيت طويلا على غير المألوف في الحي كله وبرزت المشربيات كالأحلام. وتناثرت أمام المدخل أكوام من الاتربة والحجارة على حين تمددت بجوار الجدار جثة قط على حال تعافها النفس. ورقيا السلم وهو سلم عالي الدرجات حتى لهث عبد العظيم[1]».

ففي هذه النصوص. كما نرى — وفي نصوص أخرى، يبدو لنا الكاتب حاضرا حضورا تحكميا وهو يقوم بعملية السرد، إذ ينوب عن كل شخصية في الإيضاح والتحديد من غير أن يدعها تعبر عن نفسها تعبيرا عفويا. ولسنا هنا نؤاخذ الكاتب على منهجه هذا بل نبين نهجه في تحريك الحدث أو توجيه الشخصية. وهو نهج يعد مدخلا ضروريا، للتعرف على جوهر الحدث أو الهدف الرئيسي من اقامته.. وهو «الفَرَق من الموت ومقاومة التفكير فيه». ولذلك فإن الكاتب يوقف هذا المدخل السردي كلما اقترب من هذا الجوهر أو الهدف الرئيسي ليوظف منهجا آخر أكثر قدرة على كشفه وابرازه، وتحديد ملامحه، وهو منهج «تيار الوعي» فبعد أن اكتشف عبد العظيم أن عمته لم يحن اجلها بعد، جلس منتظرا انتظارا ضغط أعصابه، وجعل فكرة الموت تتمكن منه، ذلك الانتظار الشاق الذي دفعه إلى التفكير في:« الحال التي سقطت بها العمة نظيرة، إن الكاتب هنا ينحى نفسه فيدع عبد العظيم يتحدث ذلك الحديث الباطني غير الملفوظ، وغير المسموع : «ما اشبهها (الحال) بموت أبيه وموت جده من قبل. ولعل حينه إذا حان أن يجيء على نفس الحال، يا لها من ميتة سريعة لا يدري أحد عنها شيئا... وتساءل : ترى هل تتألم الآن ؟ هل تود الاستغاثة فلا تستطيع أو أنها

(١) السابق ص ٣٠.

غائبة عن الوجود كله . . . وهي إمرأة في الثمانين كذلك مضى جده في نفس السن. أما أبوه فمات في الستين دون زيادة. وعلى ذلك فلا قاعدة هناك يركن إليها . والأمر لا يعدو أن يكون طيشا وعبثا[١] . . . ».

وأهمية ايقاف الكاتب للسرد وتنحية نفسه بتوظيف «تيار الوعي» راجعة إلى تقديم صورة حية لما يجري في ذهن عبد العظيم من «رهبة الموت» من جهة إذ هو نذير بفناء حياته هو ومن استعجاله من جهة أخرى لموت عمته الذي سيثرى من ورائه إذ إنه وأخته الوارثان الوحيدان للعمة الثرية. وهي صورة واقعية مبررة توفر لدينا الاحساس بشخصية عبد العظيم أكثر مما لو اعتمد الكاتب وسيلة السرد الخارجي — بالطبع — في تحديد معالمها. كما ان التعبير عن تجربة الموت، استلزم الدخول إلى العالم الذهني لتلك الشخصية التي تقف عاجزة حيال الموت — عن طريق منهج تيار الوعي. الذي مكّن الكاتب من تسجيل انطباعات الشخصية عن الموت لحظة ورودها على الذهن من غير تنظيم، وهو — تيار الوعي — أكثر قدرة على التعبير عن المرت كحالة خاصة لا يشعر القاريء بها إلا في حدود الشخصية الخاصة أي المبنية على حالات : القلق — والأمل — والرهبة — والرغبة — واليأس — التي تبدو لنا ولذهن الشخصية — مراوغة. متقدمة، ومتراجعة. فعبد العظيم كما نرى في النص السابق — يستغرقه التفكير في الموت نتيجة احتضار عمته. إن المرأة سوف تموت الأن أو بعد قليل. هذه حقيقة تقررها حالها وهنا تتراجع صورة العمة لترد على ذهنه صورة أبيه المتوفي التي استدعت بدورها صورة جده، وهما صورتان قد وقعتا في الماضي وترسبتا في اعماقه. ، ويعود عبد العظيم مباشرة إلى حاضر اللحظة فيصيبه العجب المشوب بالحسرة من عملية الموت الشرسة «يا لها من ميتة سريعة لا يدري أحد عنها شيئا» الأب وقبله الجد قد فارقا الحياة من غير أن يدرك أحد ما يجول بخاطرهما قبيل الموت — وهنا يرتد تفكيره إلى العمة

---

(١) السابق ص ٣٧.

المحتضرة فيتساءل عما إذا كانت تتألم أو تستغيث في صمت أو أنها لا تشعر بشيء على الإطلاق.

وهذا العجب المشوب بالحسرة من مسألة الموت يداخله في نفس الجلسة كما يظهر من النص ــ الأمل. كما يداخله اليأس : إذ ان موت العمة يعني بالنسبة له ولأسرته بعض الثراء، فهي امرأة في الثمانين» وموتها واقع لا محالة حيث قد قضى ــ وهنا يستحضر الجد أي الماضي البعيد ــ جده في نفس السن «ولكن اليأس سرعان ما يتمكن منه لأن أباه ــ في الماضي القريب قد مات في سن أصغر ــ أي في الستين. ومن ثم فإن من المحتمل ألا تموت العمة الآن أو بعد الآن. ولكنه ما يلبث أن يفكر الآن في الأمر بنظرة أخرى : فاذا كانت نهاية الأجل مجهولة « فلا قاعدة هناك يركن اليها» وحينئذٍ يتلاشى ما حضر إلى ذهنه من ماض بعيد، وماض قريب ليرتد الفكر مرة أخرى إلى عملية الموت الآنيّة باعتبارها سالبة للحياة. وهي ردة متشائمة ورافضة إذ ان الأمر لا يعدو أن يكون «طيشا وعبثا».

ويوقف الكاتب «التيار» بالعودة إلى السرد، حيث عنى بذكر مجموعة من الوقائع متتالية تواليا منطقيا : مثل الحوار المتحفز الجاري بين النسوة[1]»، وبين الأخوين (عبد العظيم وتفيده) «والحاج مصطفى»، ومن مثل حضور الطبيب وإجرائه الكشف على المريضة (التي لا يعلم أحد متى ستموت)، وإيصائه بعدد من الحقن [2]. ومن المهم القول إنّ استخدام السرد ممثلا في تلك الوقائع. ضروري ولازم لأنه يدفع بالحدث إلى غايته المرسومة ، ويعطي في نفس الوقت الشخصية المركزية (عبد العظيم) إمكانية «البوح الصامت» أو «الافصاح الباطني» الصامت أمام ظاهرة الموت بوصفها جوهر الحدث ومن ثم فقد تجمعت تلك الوقائع وانهالت

(١) السابق ص ٣٨ ــ ٤١.
(٢) السابق ص ٤٢.

على عبد العظيم فأثارته فسال وعيه «ومهما يكن من أمر فلا ينبغي لهذه الجلسة أن تطول في هذا الجو البارد، يا لها من حجرة قامت في خلاء يصفعها هواء الشتاء البارد في كل جانب. وها هو الأصيل يغشى كل شيء وزفيف الريح يشتد في الخارج. والبرودة تسري في الأطراف وما زال هذا الوجه الشاحب يذكر باحتضار أبيه فيثير أشجانه.وقرب هذه العجوز منه يؤلمه كأنه حجر مغروس في جنبه[1]» ثم يعود الكاتب إلى الرصد السردي الخارجي بإسهاب، سواء بعرض قطع من الحوار بين الحاضرين أو بوصف الجو الدائر في الحجرة أو بمتابعة عبد العظيم في جلسته أمام المريضة يستعجل لحظة الموت أو باصطحابه إلى منزله في الحدائق ثم عودته إلى الدرب الأحمر أو بمتابعته بعد موت العمة ودفنها ثم قراره بيع البيت الذي آل إليه تطيرا.

ويستمر هذا الرصد السردي التفصيلي الغالب، ولا يكاد يتمهل للانعطاف إلى الداخل – إلا في بعض المواطن المحدودة من مثل تقديم الحالة الذهنية لعبد العظيم وهو جالس أمام عمته التي لم تمت بعد: إذ جعلنا نشهد تفكيره في الميراث المنتظر. وفي موقفه الوظيفي السيء، وفي أسرته[2]. ومثل عرض صورة لذهنه أيضا عقب موت العمة، وخلال إجراءات الدفن فقد: «طار فكر عبد العظيم فجأة إلى ابنه البكري. فعاهد الله على أن يجري له جراحة استئصال اللوزتين كما نصح بذلك طبيب الوحدة المدرسية. فهذا خير على أي حال من أن يتهدده، روماتيزم القلب فيما بعد، وعاهد ربه أيضا على الاقلاع ما أمكن عن المواد الدهنية كما أشار عليه الطبيب منذ عام بغض النظر عن الشروة المنتظرة، وتلاحقت الأصوات في سرعة موحية بنهاية الحفل. فحن قلبه إلى البيت والأولاد بقوة وجد فيها العزاء عما ساوره من قلق[3]..».

---

(1) السابق ص ٤٣.
(2) السابق ص ٤٩.
(3) السابق ص ٥٦.

فمن الملاحظ انّ انتهاجَ الكاتب الرصد السردي في تقديم حدث القصة وشخصيتها (ونجد ذلك محققا في القصص التي أشرنا اليها) غالبٌ على توظيف منهج «تيار الوعي» وقد استدعت تجربة الحدث أو نوعيته مثل هذا المنهج. أي تقديم معلومات متوالية بهدف تطوير الحدث والوصول إلى جوهره او فكرته الرئيسية.

وثمة «توازن بين السرد وتيار الوعي» على نحو ما نجد في قصص: كلمة في الليل ـ القهوة الخالية ـ سوق الكانتو ـ السكران يغني ـ المتهم ـ المسطول والقنبلة ـ حيث يتراوح تصميم الحدث او تقديم الشخصية بين الشكل السردي، وتيار الوعي، على نحو من التوازي والتوازن. بحيث يتنازع الشكلان أو المنهجان العمل القصصي، ففي كلمة في الليل يقدم الكاتب حسين الصاوي الذي أحيل إلى المعاش بمعلومات سردية وصفية منذ البداية من خلال مجموعة من مرؤوسيه الذين تجمعوا في حفل توديعه. وهم يحملون له العداء والمقت والتشفي(1) وهذا التقديم المبدئي كان بمثابة التمهيد الفعال الذي يقف بنا بسرعة على ما يتجاوب في داخل «الصاوي» وهو الداخل الذي تولى الكاتب سبره بواسطة «تيار الوعي» «كان قضى في المعاش يوما واحدا... يوم الأربعاء. يوم لا ينسى في الأيام.. أقل ما يقال فيه أنه جعله يتساءل فيها يشبه الرعب، هل حقا يستطيع أن يتحمل يوما آخر كذلك اليوم؟ وحيرته في مسكنه صباحا تحت أعين امرأته المشفقة هَم آخر لا ينسى (2)..» ثم يعمد الكاتب إلى المتابعة السردية لحركة الرجل: التوتر. ارتداء البدلة التي فقدت المعنى ـ التجوال بلا هدف ـ ارتياد المقاهي والسينما ـ مجالسته لابنتيه المتزوجتين اللتين جاءتا للزيارة. ثم يوقف هذا الرصد المتتابع ليدخل عقل «الصاوي» عندما تناول موقفه من حفل التكريم: ثم يوقفه ليسرد حركته

---

(1) السابق ص ١٩٠ ـ ١٩١.
(2) السابق ص ١٩٤.

في الصعود بالمصعد إلى المكان المنشود. ثم متابعته للحاضرين وهم قلة قليلة حيث اصابته الدهشة لخلو القاعة من موظفيه إلا من ثلاثة جاؤا للشماتة والتشفي وهنا ننزلق إلى الداخل الذي يعرض منهج «تيار الوعي»[1] ــ وهكذا.

وهذه المراوحة في تقديم الحدث بالمنهجين، مقصودة من حيث أن الرصد السردي يعد بمثابة التمهيد للدخول إلى باطن الشخصية ولذلك لا نجد فواصل حاسمة بين ما هو «سردي» وما هو «تيار وعي» بل إن الفواصل تكاد تكون ملغاة لأن الكاتب قد اجتهد في إخفاء نفسه وراء السرد الذي تولت رصده عيون الشخصيات المختلفة. ومن ثم بدت القصة ــ كما لو كانت خاضعة لمنهج قصصي واحد.

وثمة تغليب لتيار الوعي على السرد، وهذا يتمثل ــ إذا ما استثنينا القصص الحوارية ــ في باقي قصص هذه المرحلة مثل: موعد-قاتل ــ الجبار ــ كلمة في السر ــ الرجل السعيد ــ زيارة النوم ــ تحقيق ــ العرى والغضب ــ الصدى ــ الخلاء ــ صوت مزعج ــ سائق القطار. المعجزة وغيرها ــ ولعل غلبة «تيار الوعي» هنا على السرد راجعة إلى طبيعة شخصيات هذه القصص، إذ الشخصية هنا شخصية غير عادية تتضمن خلال اللقطة الواحدة أو المنظر المفرد ألواناً متضادة من المشاعر أو الأفكار، وصورا واضحة للذهن تارة وأخرى أقل وضوحا وثالثة تكاد تكون باهتة، وقد ينقلب كل شيء فيصير الباهت واضحا ويبهت الواضح، ويتراجع المهم ليثب بدله الأقل أهمية وهكذا. وشخصية هذا شأنها لا يلائمها سوى تغليب استخدام منهج «تيار الوعي» على السرد الوصفي المباشر... ويكون توظيف السرد حينئذ بمثابة تقديم للشخصية، وعامل مساعد يمهد للدخول إلى عالمها، ففي «موعد» لا يتدخل «السرد» إلا

(١) السابق ص ١٩٦ ــ ٢٠١.

في مواطن محدودة[1]. وفي «الصدى» يعود عبد الرحيم بعد غياب عشرين عاما من العقوق لملاقاة امه. ويوظف تيار الوعي بعد جملة سريعة قصيرة ابتدأ بها الكاتب القصة: «اعتمد على عصاه وانتظر[2]»، ثم يبدأ الرصد بالمنهج الآخر، ويتواصل على هذا النحو: «تلاشى رنين الجرس. ولا صوت يجيء من وراء الباب، كأن الشقة خالية.. بعد لحظة سينفتح الباب عن الوجه القديم. الوجه الذي لم تره منذ عشرين سنة. والزمن لم يطمس صورته القديمة الباكية المتصبرة المتأففة. وهي وإن تكن اليوم في الثمانين فما أكثر المعمرات في أسرتنا أما الرجال... الرصاص والمآسي والأعين التي لا تذرف الدمع[3]» ويعقب ذلك سرد وصفي يعرض فتح الخادم الباب، وإجراء حوار قصير معها.. ثم يدخل عبد الرحيم الحجرة على امه ويتطلع اليها ليضطرب وعيه بمختلف الصور والأفكار والروائح: والمشاعر الغاضبة. والسعيدة الراضية والرافضة — حتى قبيل نهاية القصة عندما صرخت الأم منادية الخادم نتيجة اقتراب الابن منها: إذ هي عمياء وصماء. حيث مثل السرد حيزا محدودا جدا[4]» بالقياس إلى منهج تيار الوعي.

ويتحقق ذلك التغليب في قصة «تحقيق — وباقي القصص — فبعد السرد الوصفي: «دق جرس الباب، انفصل جسداهما في حركة متشنجة بالفزع. وثبا إلى ملابسهما» وعقب الحوار القصير: قلت أنك لا تتوقعين قدوم احد — فقالت هامسة أيضا: لعله الكواء — يجب أن استعد للاختفاء ولكن أين؟ لا اظن أنك ستضطر إلى ذلك وإذا وقع المستحيل فادخل تحت السرير[5] — عقب السرد والحوار يوظف الكاتب منهج «تيار

(1) نجيب محفوظ. دنيا الله ص ٨٠ وما بعدها.
(2) نجيب محفوظ. خمارة القط الأسود ص ١٨.
(3) السابق ص ١٨.
(4) السابق ص ١٨ — ١٩، ٢٨ — ٢٩.
(5) الجريمة ص ٥٧.

الوعي» ــ الذي هو أكثر قدرة على رصد ما يرد على الذهن خلال تلك اللحظة الحرجة. من مشاعر متضادة(١).. وعلى هذا النحو يمضي الحدث بمثل هذا التغليب الذي يتضاءل إلى جانبه حجم السرد الوصفي كما رأينا في قصة «الصدى».

والاتجاه الرابع للحدث هو «الاتجاه الحواري». حيث يعرض الحدث عن طريق الحوار بين شخصين أو أكثر، يهدف به ــ الحوار ــ بحث فكرة ما بالتدريج والتصعيد ــ وفي نفس الوقت يبين عن طبيعة الشخصيات المتحاورة ويلجأ نجيب محفوظ في هذا الصدد إلى التنويع في العرض فثمة «الحواريات المصحوبة بسرد قليل» على نحو ما يتمثل ذلك في قصتي «جنة الأطفال» ــ و«شهرزاد» الحواريتين، حيث نجد الحوار يبدأ منذ الكلمة الأولى في عرض الحدث ويتواصل إلى نهايته. وإن كان الكاتب يعمد إلى السرد الوصفي أو يلتقط ما يرد على ذهن الشخصية من عفويات نتيجة التلفظ بالجملة الحوارية المعينة، غير أن ذلك محدود جدا فيما لو قمنا بحصره إذ انه لا يتعدى بضعة سطور بالقياس إلى التواصل الحواري، فحدث «جنة الأطفال» يبدأ هكذا:

ــ بابا...
ــ نعم...
ــ أنا وصاحبتي نادية دائما مع بعض.
ــ طبعا يا حبيبتي فهي صاحبتك.
ــ في الفصل، في الفسحة، وساعة الأكل.
ــ شيء لطيف وهي بنت جميلة ومؤدبة.
ــ لكن في درس الدين ادخل أنا في حجرة وتدخل هي في حجرة أخرى(١).

(١) السابق ص ٥٧ ــ وما بعدها.
(٢) نجيب محفوظ. خمارة القط الأسود. ص ٨٦.

فمن الواضح أن الكاتب يهدف هنا إلى تناول مشكلة ما. لم يشأ الحديث عنها دفعة واحدة، بل لقد ترك الحوار يتطور طبيعيا من أول جملة حتى الجملة الأخيرة التي تجعلنا نقترب مما يهدف اليه. ولكنه عمد إلى الإيحاء بأن الحوار غير عادي. وان عبارة الطفلة الأخيرة تقود إلى حديث أقلقه — عمد إلى ذلك بالإشارة السردية القصيرة السريعة التالية «لحظ الأم فرآها تبتسم رغم انشغالها بتطريز مفرش فقال وهو يبتسم[1]» : فقطع الحوار بهذه الإشارة للتنبيه على أن التفات الزوج إلى الزوجة ومشاركتها الابتسامة ينذر بأنه — الزوج المدفوع إلى حديث لا يود الخوض فيه ومن ثم فإن هذه الوقفة تمثل ضرورة فنية لما تتضمنه من إيحاء أو رمز. وحينما يجيب الأب ابنته، تحاصره بأسئلة أخرى :

— هذا في درس الدين فقط. . .

— لم يا بابا ؟ . .

— لأنك لك دين وهي لها دين آخر.

— كيف يا بابا؟

— أنت مسلمة وهي مسيحية.

— لم يا بابا؟

— أنت صغيرة وسوف تفهمين فيما بعد.

— أنا كبيرة يا بابا.

— بل صغيرة يا حبيبتي.

— لم أنا مسلمة[2]؟.

ويمثل هذا النص الحواري استمرارا في التقدم نحو هدف الكاتب وهو تناول «مشكلة الدين وهو استمرار كما نرى «توليدي» متطور أي أن الكاتب يعنيه الوصول إلى هذا المعنى الدقيق عن طريق المبادلة الحوارية، التي الزم نفسه بها منذ أن بدأ الحدث. والعبارة التساؤلية الأخيرة على لسان الطفلة

(١) السابق ص ٨٦

(٢) السابق ص ٨٧

قد تطلبت وقفة قصيرة لما تمثله من طاقة خطيرة. فالطفلة الصغيرة تسأل الأب عن السبب الذي جعلها مسلمة؟ إن السؤال غير متوقع ولكن لا بد له من أن يجيب ولكن كيف سيكون الجواب؟ من الضروري أن يتريث للحظات، ومن ثم كان قطع الحوار بهذه الإشارة السردية التي تبين أثر السؤال عليه «عليه أن يكون واسع الصدر، وأن يكون حذرا ولا يكفر بالتربية الحديثة عند أول تجربة[1]..»، ويقول الأب ذاكرا !!

ــ بابا مسلم وماما مسلمة ولذلك فأنت مسلمة.

لقد ظن الاب أن اجابته حاسمة مقنعة لكن الطفلة عادت إلى التساؤل:

ــ ونادية؟. فاجاب بنفس المنطق:

ــ باباها مسيحي وأمها مسيحية ولذلك فهي مسيحية.

ــ هل لأن أباها يلبس نظارة؟

ــ كلا لا دخل للنظارة في ذلك. ولكن لأن جدها كان مسيحيا كذلك.

ويوقف الكاتب تيار الحوار للحظة ليصف ما يفكر فيه الأب إذ انه» قرر أن يتابع سلسلة الأجداد إلى ما لا نهاية حتى تضجر وتتحول إلى موضوع آخر[2]، ولكنها لم تتحول فقد عادت تتساءل عن أيهما أفضل: المسلمة أم المسيحية؟. وقد حاول أن يفرق تفريقا ساذجا بينهما فقال:

ــ حسن، أنت تعرفين الموضة، واحدة تحب موضة، وواحدة تفضل موضة. وكونك مسلمة هو آخر موضة، لذلك يجب أن تبقي مسلمة» ولكن جوبه بسؤالها:

ــ يعني نادية موضة قديمة[3]؟.

وهنا توقف الحوار للحظات أيضا. وهو توقف ضروري لنرى أثر

---

(1) السابق ص ٨٧.

(2) السابق ص ٨٧.

(3) السابق ص ٨٨.

السؤال عليه.. لقد أدرك الأب أنه محاصر. وإن الطفلة الصغيرة قد توصله إلى العجز عن الإقناع ومن ثم كان القطع بالإشارة التالية وهي انعطاف باطني أكثر من كونها رصدا سرديا: «الله يقطعك أنت وناديه في يوم واحد. الظاهر أنه يخطيء رغم الحذر. وأنه يدفع بلا رحمة إلى عنق الزجاجة[1].» وعلى هذا النحو يتواصل الحوار ثم يقطع بإشارة سردية، أو إشارة انعطافية إلى الداخل حسب خطورة التساؤل وأهميته حتى يكتشف الأب بانتهاء الحوار أو بانتهاء الموقف أنه جاهل بالحقيقة وأنه عاجز كابنته عن كشف هذا الغموض، فبعد أن تطور الحوار إلى «الله» و«الموت» و«الجنة والنار» — لم يدر كم أصاب ولا كم أخطأ، وحرك تيار الأسئلة علامات استفهام راسبة في اعماقه[1]. وعندما قالت الزوجة: «ستكبر البنت يوما فتستطيع أن تدلي لها بما عندك من حقائق» التفت نحوها بحدة ليرى مدى ما ينطوي عليه قولها من صدق أو سخرية فوجد أنها قد انهمكت مرة أخرى في التطريز[2]...».

وقصة «شهرزاد» حوارية الحدث أيضا، لكنها مقسمة إلى أربعة مقاطع: يبدأ كل مقطع بكلمة «آلو..» ويتضمن مبادلة حوارية متصلة دون توقف ليبدأ مقطع جديد مصدر بكلمة «آلو». وهذه المقاطع تبدأ وتنتهي عن طريق التليفون بين سيدة مطلقة وصحفي يعمل في احدى المجلات يتولى الرد على «مشاكل القراء» تبدأ القصة برد الصحفي على مكالمة له:

— ألو.. ويجيب صوت نسائي في اذنه:
— الأستاذ محمود شكري؟
— نعم يا فندم من حضرتك؟
— لا تؤاخذني على إزعاجك دون سابق معرفة...

(١) السابق ص ٨٨.
(٢) السابق ص ٩٥.
(٣) السابق ص ٩٥.

ـ العفو. ممكن اتشرف ؟
ـ الأسم غير مهم، ولكني واحدة من الآلاف اللائي يعرضن عليك مشاكلهن.
ـ تحت أمرك يا آنسة.
ـ سيدة من فضلك.
ـ تحت أمرك يا سيدتي.
ـ ولكن حكايتي طويلة.
ـ لعل من الأفضل أن تكتبي لي.
ـ ولكني لا أحسن الكتابة.
ـ هل تتفضلين بزيارتي في المجلة ؟.
ـ لا أجد الشجاعة الكافية على الأقل الآن.
ـ وإذن ؟،.
ـ أطمع في أن تأذن لي بدقائق كل يوم أو كلما سمح وقتك الثمين. طريقة طريفة تذكرني بطريقة شهرزاد.

وتتواصل المقاطع على هذه الطريقة طوال المقاطع التالية أي من غير وقفة سردية وصفية للخارج أو للداخل، إلا في نهاية المقطع الرابع والأخير حينما تطلب المرأة من الصحفي أن تلقاه، فالتليفون لم يعد كافيا. فعندئذ يوظف «تيار الوعي» لرصد ما يرد على ذهن الصحفي من عفويات: «إبتسم، سرح به الخيال وهو يبتسم. انها بكل بساطة تدعوه إلى مصادقتها وتطمئنه في ذات الوقت بأنها لن تطالبه يوما بالزواج، أنه ليس غبيا، وهو في حاجة إلى مغامرة جديدة أيضا. لم لا ؟ المهم أن تكون جميلة كصوتها.. ولكن ما حقيقة قصنها ؟ قد تكون حقيقية، لا شيء بمستحيل ـ وقد تكون مختلقة من أساسها أو في بعض مضاعفاتها. السينما فجرت القوى الخلاقة في النساء. قد وقد وقد. المهم أن تكون جميلة كصوتها وعند ذاك سأقدم لها تجربة جديدة تضيفها إلى تجاربها السابقة، لن تخلو

من حلاوة وستنتهي بالمرارة التي لا بد منها لكل شيء في هذه الدنيا[1]».

وأما الوجهة الثانية للحدث الحواري : «التوازن بين الحوار والرصد بالسرد الوصفي أو تيار الوعي» فتتضح في ثنتي عشرة قصة هي :لونابارك[2] — حارة أعشاق — روبابيكيا — الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين — عنبر لولو[3] — شهر العسل — العالم الآخر — فنجان شاي — موقف وداع — وليد العناء — نافذة في الدور الخامس والثلاثين — روح طبيب القلوب[4] — والعريس وأهلا[5]. ويلاحظ أن الرصد السردي الوصفي هنا — سريع — وموجز ولاهث. وهي خواص تتلاءم مع تتبع الفكرة، واتصالها والحرص على أن تتناول تناولا حاسما ونهائيا، فحدث قصة «فنجان شاي» يبدأ هكذا : «دق جرس المنبه. تقلب الرجل في فراشه. تثاءب بصوت مرتفع كالتوجع. أزاح الغطاء وجلس. تزحزح إلى الوراء حتى استند إلى ظهر السرير، تثاءب مرة أخرى مد يده إلى زر جرس معلق فوق الفراش فضغطه. جاءت امرأة حاملة صينية عليها إبريق شاي وجريدة الصباح فوضعتها على ترابيزة لصق السرير. ملأ القدح بنفسه وتناول الجريدة. لاحظ ان المرأة لم تبرح مكانها فحدجها بعين متسائلة، فقالت :

— الأولاد.

— يا فتاح يا عليم، صبرك حتى اغادر الفراش.

— . . .

— هذا وقت الشاي والجريدة فلا تفسدي عليّ اطيب أوقات اليوم.

تنهدت المرأة وغادرت الحجرة وهو يتابعها بعينيه حتى أغلقت الباب وراءها. رشف من الفنجان رشفة ثم عكف على القراءة.. تحركت ستارة

---

(١) السابق ص ٢٧٣.
(٢) بيت سيء السمعة ص ٢٠٩.
(٣) انظر هذه القصص في المجموعة القصصية : حكاية بلا بداية ولا نهاية.
(٤) انظر مجموعة «شهر العسل».
(٥) انظر مجموعة الجريمة ص ١٢١، ١٨٢.

مسـدلـة فوق نافـذة. خرج من ورائها رجل مرتديا بدلة سوداء ــ تقدم بخطوات متمهلة حتى وقف في وسط الحجرة. نظر فيها حوله ثم قال بلهجة خطابية.

ــ الحمد لله .

فتمتم رجل الفراش ورأسه لا يتحول عن الجريدة :

ــ الذي لا يحمد على مكروه سواه.

ــ لو قلت إن كل شيء حسن، فربما وقع القول من الآذان موقع الغرابة

ــ ربما.

ــ وقد يتوهم البعض أننا لا نتحرك.

ــ قد. . .

تضايق ذو البدلة السوداء من تمتمات الآخر فمضى إلى الفراش وراح ينقر على رأسه محذرا ثم رجع إلى موقفه. انكمش رجل الفراش ولكنه لم يتحول عن الجريدة وواصل قراءته الصامتة في هدوء. وقال ذو البدلة السوداء :

ــ نظرة عادلة إلى الوراء كفيلة بإبراز المدى الذي قطعناه.

فهز رجل الفراش رأسه دون أن ينبس .

ــ في كل شيء بغير إستثناء.

هز رجل الفراش رأسه مرة أخرى دون أن ينبس.

ــ ليعلم ذلك عدونا الخارجي. وليعلمه عدونا الداخلي.

ونظر ذو البدلة السوداء صوب رجل الفراش مستطلعا فتمتم هذا دون أن يتحول عن جريدته :

ــ كلام طيب.

عند ذلك أخلى ذو البدلة السوداء مكانه فاتخذ موقعا جديدا في ناصية الحجرة المقابلة للفراش ووقف صامتا كتمثال[1]».

---

(١) نجيب محفوظ : شهر العسل ص ٧٦ ــ ٧٨.

ويتواصل تقديم الحدث على هذا النحو من العناية بكل من الحوار والسرد الوصفي حتى نهاية القصة ، وهو ما ينسحب على بقية القصص التي أشرنا إليها بالاضافة إلى الجمع بين « الحوار» وتيار الوعي » في عدد من هذه القصص كما سنبين بعد . . ومما تجدر الإشارة إليه ، توفر مجموعة من الظواهر مستخلصة من قصص هذا المنهج الحواري فالحوارية هنا أكثر طولا من حواريتي : جنة الاطفال - وشهرزاد ، وتعني بالسرد الوصفي كما رأينا في النص السابق ، وبتيار الوعي وذلك بقلة ومحدودية إذ إننا لانجد حوارية تعتمد على « تيار وعي محدود » إلا « حارة العشاق » التي تبدأ هكذا : « تربع على الكنبة في هدوء متوثب . تابعها بعينيه وهي ذاهبة تحمل صينية القهوة . تابعها وهي عائدة بجسمها البض ووجهها الممتلىء البدري جميلة فاتنة . وتزداد مع الأيام نضجا وفتنة ها هي نظرة على الحارة من النافذة الوحيدة في حجرة الجلوس . وها هي تجلس إلى جانبه على الكنبة الوسطى . وها هي الغبطة تسيل من نظرتها . وهي تقول :

— شكرا للترقية . . وابتسمت بحبور ثم قالت :
— بفضلها أهنأ بمجالستك كل عصر . .

تقلصت بعض عضلاته تحت جلبابه الأبيض الفضفاض وغمغم بألفاظ غير واضحة . جعلت تلحظه بعينيها الصافيتين : ستكشف عاجلا أو آجلا . وجومه . لعلها اكتشفته . هي شديدة الحيلة - كم يحبها - لم يتوقف عن حبها بعد الزواج . لا يتصور الحياة بدونها . قالت بنعومة :

— لمناسبة ما ذكرتني صاحبة العمارة بأننا نقيم في هذه الشقة منذ خمس سنوات . فصدق على قولها متمتما :
— أجل . خمس سنوات .
— خمس سنوات حقا ؟ هل مرت خمس سنوات حقا ؟
— خمس سنوات مرت على زواجنا - العمر يجري جريا يا هنية. فربتت على ظهر كفه

وقالت بحنان

ــ يبدو أنه يطير طيرانا في أحضان الحب السعيد.

.ترى هل اكتشفت وجومه ؟ انه على دراية بتسللها الناعم : قال :

ــ أجل. في أحضان الحب يطير طيرانا.

ــ وطيلة النهار جعلت أتذكر وأغني لنفسي.

ــ ثمة ذكريات لا تنسى[1]. . . الخ.

وواضح أن هذا الحوار الجاري بين الزوجين، قد سبق بوصف سردي، وظف خلالـه منهـج تيار الوعي بمحدودية، تتمثل في تلك الإشارات أو الومضات التي تقربنا من هم الشخصية من حيث أنها تعبير عما وراء الجملة الحوارية الظاهرة التي لا تتجه مباشرة إلى أزمة الشخصية وفضلا عن طول هذه الحوارية، و(اعتمادها السرد وتيار الوعي) فإن الصورة الكاملة للحدث، لا تتم، ولا تتضح إلا بواسطة الاستمرار في متابعة المبادلات الحوارية، منذ البداية وحتى آخر كلمة وهذا يعني ان نمو الفكرة المعالجة أو اكتمالها يتطلب اتصال الحوار وتواصله.

ولكن ثمة تساؤلا عن الضرورة التي ألجأت نجيب محفوظ إلى أن يجعل الحدث حواريا كله أو أغلبه، أكثر من اهتمامه بالوصف السردي أو تيار الوعي ؟ وتحديد هذه الضرورة يتضح على النحو التالي : منذ أن أنهى نجيب محفوظ ثلاثيته «بين القصرين ــ قصر الشوق ــ السكرية» عام ١٩٥٢ (نشرت ما بين عامي ١٩٥٦ و١٩٥٧) توقف عن الكتابة القصصية الروائية. فترة تربو على سبع سنوات. ولقد عدت الثلاثية فور نشرها ــ وداعـا لمرحلة واقعية عكف خلالها على تناول الواقع المصري بالكشف والتعرية والنقد. . . وقد حدث قبل هذا التوقف عن الكتابة الروائية، توقف آخر عن كتابة القصة القصيرة. استمر خمسة عشر عاما أي منذ

(١) نجيب محفوظ ــ حكاية بلا بداية ولا نهاية ص ١٠٠ ــ ١٠١.

أن نشر قصته القصيرة «قتيل بريء» [1] عام ١٩٤٦ وسواء أكان «الانقطاع الروائي» بسبب إدراكه انتهاء دوره ككاتب مهموم بالواقع المصري إذ الثورة قد جاءت لتحقيق أحلامه في التغيير والبناء. كما صرح نجيب بنفسه، وسواء أكان الانقطاع عن ممارسة القصة القصيرة ناشئا عن انشغاله أو حصر اهتمامه بالقالب الروائي ـ لكن الذي تقرر أن ثمة توقفين عن ممارسة القالبين قد حدثا واستمرا سنوات غير قليلة.

وقد فاجأ نجيب محفوظ القاريء العربي بنشر رواية أولاد حارتنا مسلسلة في صحيفة الأهرام القاهرية عام ١٩٥٩، التي اعتبرها النقاد بداية مرحلة جديدة للكاتب اطلقوا عليها المرحلة التأملية الفلسفية. ولقد عاد نجيب محفوظ في عام ١٩٦١ إلى كتابة القصة القصيرة فنشر في الأهرام قصة «جوار الله» التي اعتبرت إيذانا ببدء مرحلة جديدة عنيت بالجانب الفكري الفلسفي في أغلب القصص التي أعقبت نشر «جوار الله».ويبدو أن الكاتب وجد أن «إطار القصص» بالسرد الوصفي ، أو بتيار الوعي، لم يعد كافيا لاحتواء الفكرة العقلية أو التعبير عنها بشكل محدد، ومن ثم فقد اتخذ منهج «المحاورة التوليدية » التي عالجت بها أفكارا عديدة كفكرة «الصراع بين العلم والدين»، كما في القصة الحوارية «حكاية بلا بداية ولا نهاية»، حيث اتصل الصراع بين «الأكرم» الذي يرمز إلى الدين، وبين العلم الذي يمثله «علي عويس» خريج العلوم، انتهى إلى عقد مصالحة بينهما حيث اعترف كل منهما بالآخر فاعترف الأكرم ببنوة «علي»، واعترف الأخير بأبوة الأكرم أي تم اعتراف متبادل، حيث لا غنى لأحدهما عن الآخر [2]. كما عالج هذه الفكرة أيضا في محاورة «حارة العشاق» فلقد نشب كذلك الصراع بين الدين والعلم ممثلين في شخصية «الشيخ مروان» و«عبد القوي [3]» ـ انتهى بتوقف

---

(١) أنظر البيليوجرافيا ص ٣٠٩.
(٢) نجيب محفوظ حكاية بلا بداية ولا نهاية ص ٤ وما بعدها.
(٣) السابق ص ١٠٠ وما بعدها

الشخصية المراقبة - عبدالله - على عتبة الإحتمالات [1] فلا يقين مطلق، ولا شك مؤكد لأن هناك منطقة بين الشك واليقين هي منطقة الـ بين بين.

ويبدو كذلك إن «نجيب محفوظ» قد عمد إلى معالجة «المشكلة السياسية» عن طريق المحاورة لضمان. وصول فكرته عن تلك المشكلة التي قد تحجبها عناصر القص الفنية، ومن ثم وظف هذا الشكل الحواري في كتابة «روح طيب القلوب» التي تدور حول ضرورة وجود المنقذ الذي يدفع عن الوطن أطماع القوى الخارجية، و«موقف وداع» التي تؤكد على رفض «حكم الفرد»، و«فنجان شاي»، التي تستهدف «ضرورة تحرير الأرض»، و«العالم الآخر» الداعية إلى «تكوين حس وطني عام»، و«وليد العناء»، المبشرة بالمنقذ الذي يسترد الكرامة، الكرامة المفقودة، ويرتفع بالوطن من سقطته، و«شهر العسل» الرامية إلى «رفض العسف، ومقاومة الاستبداد السياسي[2]». والرجل الذي فقد ذاكرته مرتين تصر على ضرورة إعادة البناء والثورة ضد مراكز القوى و«روبابيكيا» التي تنشد السلطة القوية التي تصحح المسار الحضاري للدولة [3]». و«نافذة فوق الدور الخامس والثلاثين»، التي تنشد المخلص الذي يخلص الوطن من التيارات الضارة المتمثلة في الخيانة، والعبث، والوصولية[4]» على حين تهدف «عنبر لولو» إلى بناء تلك المدينة الفاضلة التي تقتضي إطلاق الرصاص كما صنع المطارِد - على كل العناصر الضارة[5].

وهكذا يتبين لنا ولو بصفة عامة، إن لجوء الكاتب إلى المحاورة كإطار للفكرة (فلسفية كانت أو سياسية) راجع إلى إدراكه بضرورة المشاركة في المعضلة الفكرية. ويضاف إلى ذلك «رغبته» في المواكبة الفورية لواقع وطنه،

---

(١) الدكتورة فاطمة موسى. مجلة الهلال. عدد فبراير ١٩٧٠ ص ١٩٦.
(٢) انظر هذه القصص في مجموعة شهر العسل.
(٣) انظر حكاية بلا بداية ولا نهاية. ص ١٦٢، ٢٠٦.
(٤) انظر شهر العسل ص ٢٢٣
(٥) انظر حكاية بلا بداية ولا نهاية ص ٢٤٦

وأحداث العالم الجارية في كل مكان، إذ ان المحاوره «حينئذ تحقق تأثيرها المطلوب الفوري»، ويوضح نجيب محفوظ قيمة المحاوره وهو يتحدث عن حوارياته قائلا إنه كتب الحوارية «تحت الحاح اللحظة التاريخيه التي نعيشها الآن. ومعنى ذلك انني لجأت إلى الحوار والنقاش لاشارك فيما يحدث ولأقول فيه رأيا ثم — وهذا لا يقل أهمية — لأواكب الأحداث السريعة المتغيرة بهذه الأعمال القصيرة. إن الرواية تستغرق زمنا طويلا في كتابتها، ربما سنوات وأنا لا أستطيع أن أبتعد سنوات دون أن أشارك وأناقش وأدخل في حوار مع ما يحدث على أرض الواقع في مجتمعنا[1].. ».

وهذه الحواريات تستهدف عرض الفكرة العقلية، أو تتصدى للمعضلة الاجتماعية أو السياسية، وهذه أو تلك كما يرى بعض نقاد نجيب محفوظ من قبيل الأفكار المسبقة التي تبعد العمل القصصي عن روح الفن. ذلك لأن نجيب محفوظ قد سخر التجربة القصصية وقدمها في هذا الشكل الحواري «للتعبير عن فكرة مسبقة » و«الأعمال القصصية المبنية على أفكار سابقة، فيها قدر كبير من الصنعة الحرفية يندر بالملاحظة أن تحمل للقاريء الصدق المقنع [2]..». ويمضي هذا الناقد قائلا إن الحوارية تخاطب العقل أكثر مما تصل إلى الوجدان وتترسب في روح القاريء ولا واعيته، إن نجيب محفوظ بفكرته المسبقة : «يقدم منظورات للواقع وللإنسان في الواقع، غير أنه بهذا المنهج لا يستطيع أن يقبض بنسيج العقل على روح العصر ويصل إلى روح الإنسان، لقد أصبح بهذا المنهج مفكرا أو معلما[3]»

وفي مواجهة هذا الزعم، يمكن القول ان المنهج الحواري الذي اتبعه الكاتب، لا ينفصل عن روح العصر، وروح الإنسان. ذلك لأن نجيب محفوظ في كل «حوارية» يقف منذ بدايتها على أرض الواقع يبدأ منه وينطلق،

(١) الهلال فبراير ١٩٧٠ ص ٢٠٦ — ٢٠٧. نص الحوار الذي اجراه محمود بركات مع نجيب محفوظ

(٢) المجلة عدد مارس ١٩٧١ ص ٣٥ — حواريات نجيب محفوظ سليمان فياض.

(٣) السابق ص ٣٥

يأخذ ويلتقط، ولم يبدأ من أفكار مجردة مسبقة إذ إن شخصية الحوارية، ذات بعد واقعي معاش، فهي تمثل واقع التجاذب بين الدين والعلم كما في «حكاية بلا بداية ولا نهاية»، و«حارة العشاق» . . أو انتصار أحدهما. أو تصالح الاثنين — كما تعرض شخصية الحوارية الواقع السياسي المعاصر : «وليد العناء — العري والغضب، «روبابيكيا» وغيرها، واعادة البناء : عنبر لولو — الرجل الذي فقد ذاكرته. ولا نصل إلى هذه المفاهيم — فيما نظن إلا من خلال التحاور التدريجي والتوليدي الذي يطلعنا على ظاهر الشخصية وباطنها. . . وكلاهما يتضمن التأثير الواقعي أو يتشكل من مظاهر واقعية.

الفصل الثاني

توظيف الحلم

ثمة عنصر استحدثه الكاتب واخذ طابع الظاهرة في بعض القصص هو عنصر «الحلم» إذ أن نجيب محفوظ قد وظفه توظيفا فنيا وهو يتصدى لتحديد عدد من شخصيات قصصه او لتطوير الحدث حيث بدا ذلك التوظيف ظاهرة لا يمكن تجاهلها. والأحلام المستخدمة في تطوير الحدث، أو رسم الشخصيات - كما توضحها قراءة متأنية لكل قصص الحلم - تأخذ وجهتين: في الوجهة الاولى نلتقي بالحلم الدال على «شيء» يكمن في ذاكرة الشخصية وتنشد الخلاص منه، وفي الثانية يهدف الحلم إلى «تحذير» من امر سيقع في المستقبل.. وعلى الرغم من تمايز هاتين الوجهتين الا انهما تلتقيان كما سنرى على هدف واحد هو فهم حركة الشخصية، او تطوير الحدث الى نقطة محددة.

وتنتظم الوجهة الاولى للحلم قصص «زعبلاوي»، و«حنظل والعسكري»، و«كلمة غير مفهومة»: إذ الحلم في هذه القصص الثلاث تعبير عن واقع رديء، «لحاضر الشخصية» تنوء بحمله، كما سنرى في «زعبلاوي»، و«حنظل والعسكري» او عن واقع معين مضى زمنه وما يزال متمكنا من عقل الشخصية على نحو ما تقدمه «كلمة غير مفهومة»، وهو في كلا الحالين يتجاوز كونه مجرد «تعبير» عن حاضر او عن ماض لما يمثله من طاقة دالة أو وظيفة فنية.

فالشخصية في «زعبلاوي» تعيش واقعها الآني، الذي يهدد العقيدة الدينية وهو تكالب الهيئة الاجتماعية على الماديات وحرصها المتطرف على تحقيق المطالب الدنيا. الامر الذي جعل الشخصية (الراوي) تمرض بذلك الداء

العضال المجهول هويته. والذي دفع الشخصية إلى البحث المضني المتواصل عن الشيخ زعبلاوي كأمل في الشفاء، وبعد سلسلة من اللقاءات - التي أجراها الراوي مع عدد من الناس للسؤال عن الزعبلاوي[١] - اكدت «غياب الايمان الصحيح» - أصبح الراوي قريبا من الرجل المنشود اكثر من أي قت مضى، وذلك اثناء لقائه بآخر الرجال الذين يعرفون الشيخ وهو الحاج «ونس الدمنهوري» لقد كان اللقاء في الحانة. ولقد اشترط الدمنهوري على الراوي أن يشاركه الشراب إلى درجة «السكر» في مقابل الحديث عن الشيخ. وقد قبل الراوي مرغما ففقد الوعي فترة من الزمن حلم خلالها حلما تولى الراوي روايته: «حلمت حلمًا جميلًا لم أحلم بمثله من قبل، حلمت بأنني في حديقة لا حدود لها تنتشر في جنباتها الاشجار بوفرة سخية، فلا ترى السماء الا كالكواكب خلال اغصانها المتعانقة ويكتنفها جو كالغروب او كالغيم، وكنت مستلقيا فوق هضبة من الياسمين المتساقط كالرزاز، ورشاش نافورة صاف ينهل على رأسي وجبيني دون انقطاع. وكنت في غاية من الارتياح والطرب والهناء، وجوقة من التغريد والهديل والزقزقة تعزف في أذني، وثمة توافق عجيب بيني وبين نفسي، وبيننا وبين الدنيا، فكل شيء حيث ينبغي ان يكون بلا تنافر او إساءة او شذوذ، وليس في الدنيا كلها داع واحد للكلام او الحركة، ونشوة طرب يضج بها الكون[٢]..».

فالحلم في إجماله تعبير أو إفصاح عما يكمن في وعي الشخصية من ضرورة تغيير الواقع الذي ضاعت منه الحقيقة الدينية، او شوهت فيما لو أحسن الظن، إذ ان كلا من «الحديقة» التي «لا حدود لها»، الزاخرة بالجمال والسلام والصفاء، وكذلك «التوافق» مع النفس والعالم الخارجي - كلاهما مطلب لعالم مثالي او «مدينة فاضلة»، وجودها مرتهن بالالتزام بحدود الإيمان الصحيح والتخفف من شواغل الدنيا، وهذا العطاء للحلم كان بمثابة

(١) دنيا الله ص ١٥٩ وما بعدها
(٢) السابق ص ١٧٢.

دافع، ومحرك للشخصية المركزية: وذلك لان الباحث عن الزعبلاوي قد ازداد - بسبب الحلم - تصميما على العثور على الرجل الغريب، خاصة وانه قد عرف من جليسه «الحاج ونس الدمنهوري» ان «زعبلاوي» كان حاضراً الى جانبه طوال «نومه» او حلمه، وانه عطف عليه لاصراره وصبره على ما يتعرض له من أجل الالتقاء به. فالحلم اذا قد أوصل الشخصية الى اقتناع لا رجعة فيه بأنّ عليه مواصلة البحث عن زعبلاوي: «فالحق إنني قد اقتنعت تماما بأن عليّ أن أجد زعبلاوي. نعم عليّ ان أجد زعبلاوي.[1]

وقد وظف الكاتب «الحلم» ايضا في تحديد شخصية «حنظل» في قصة «حنظل والعسكري» - بائع الفاكهة البسيط المفلس الذي وقع في أسر إدمان المخدر فعانى من إلحاح جسده الى «الحقنة المخدرة» كما انه في نفس الوقت يعاني من مطاردة الشرطة له نتيجة الادمان دون ان يفكر أحد في علاجه وتخليصه من حاضره المعذب. ومن ثم كانت صورة الحلم بتفاصيلها المثيرة - كما سنرى - تعبيرا عن ضرورة إيجاد الحل لمشكلة حنظل الراهنة. على أن تقديم «حلم» حنظل مختلف عن تقديم «حلم» زعبلاوي من حيث ان المؤلف قد عرض حلم «حنظل» من غير اية اشارة تدل على اننا نتعامل مع حلم الا في نهاية القصة إذ ان القصة تبدأ هكذا: «هذه الأقدام الثقيلة تبعث وقعا له في الصدر صدى مخيف[2]...» وتتواصل كلمات المؤلف حتى قبيل النهاية فنعرف اننا كنا نقرأ حلما عندما سمع حنظل «صوتا يعرفه يصيح به متهكما: لم يبق إلا أن تنام في عرض الطريق[3]...» وهو صوت العسكري الدائم المطاردة له، بينما كان حلم الراوي في قصة «زعبلاوي» منصوصا عليه من بدايته كما قدمنا: «حلمت حلمًا جميلًا»[4].

---

(١) السابق ص ١٧٥.
(٢) السابق ص ٢١٨.
(٣) السابق ص ٢٢٩.
(٤) السابق ص ١٧٣.

إن الحلم الذي عرض لحنظل - يملك «طاقة فعالة إلى جانب كونه إفصاحاً أو تعبيرا عما يشعر به حنظل حيال واقعه الرديء». فهو يأمل في إدخاله مصحة للعلاج كما أمر بذلك مأمور القسم ليخرج منها رجلا جديدا» ستخرج من المصحة رجلا جديدا[١] » ويطمع أن يعود إلى بيع الفاكهة بعدما أفلس، ويتمنى الزواج من سنية بائعة الكبدة[٢]، ويود صداقة العساكر، ورعاية الفقراء، والإفراج عمن سجن ظلما[٣]. لقد تلاشت هذه الآمال جميعا بفعل حذاء الشاويش الذي ضغط حنجرة حنظل الذي رفض أن يسلم بأنه كان يحلم فصرخ في العسكري «أين عهد المأمور يا شاويش؟ .[٤]» وعلى الرغم من دلالة صرخة حنظل، وما توحي به، لكن الحلم الذي تولاه قد نجح في تأثيره إذ ان حنظل قد شعر بذعر شديد من استمرار واقعه الرديء وعرف الطريق إلى الخلاص منه، فلقد نظر حنظل حوله «في ذعر وذهول فوجد طريقا نائما وظلمة شاملة، وصمتا ولا أثر لحفلة ولا سنية ولا شيء[٥]. .»، والوصول بحنظل الى «الذعر» من واقعه هو ما هدف إليه الكاتب مستعينا بالحلم على نحو ما رأينا.

وفي «كلمة غير مفهومة»، يحلم المعلم «حندس» حلما جعله يهب فزعا من نومه وهو الذي يرهبه الحي لشراسته ووفرة أعوانه الذين يحيطون به كالسد كلما ضمه الطريق، يروي حندس حلمه لزوجته «حلم غريب. . حسونة الطرابيشي. . أنسيت الرجل الذي طمع يوما في الفتونة. . رأيته كما رأيته آخر ليلة في الخيامية صريعا تحت قدمي، والدم يغطي فاه وذقنه، وأعلى جلبابه. . وردد آخر كلماته «سأقتلك يا حندس وأنا في القبر». رأيتني بعد ذلك أجالسه في مكان غير محدد المعالم، وكنا نضحك عاليا كما كنا نفعل

---

(١) السابق ص ٢٢١.
(٢) السابق ص ٢٢٥
(٣) السابق ص ٢٢٦ — ٢٢٧.
(٤) السابق ص ٢٢٩:
(٥) السابق ص ٢٣٠

قبل أن تفرق بيننا البغضاء وقال لي معاتبا «أنت قتلتني، فقلت له وأنت توعدتني بالانتقام، فضحك طويلا ثم قال انس كل شيء، أنا نسيت، وأمس زرت ابني وقلت له لا تفكر إلا في الحياة ودع الموت والأموات للخالق، وجعلنا نضحك حتى استيقظت[1] . . ».

وكما يتضح من نص الحلم، فان ما رآه المعلم في نومه، ليس إلا تعبيرا عن واقع مضى زمنه، ولكنه ما زال عالقا بعقل المعلم بدليل تلك الزيارة المزعجة التي قام بها غريمه الطرابيشي رغم كر الاعوام. وأما الوظيفة الفنية الفعالة لهذا الحلم فانه قد أحدث ردود فعل مختلفة ومتوالية، وان كان تتجمع تحت معنى واحد وهو «الشعور الحاد بقلق تام وخوف متزايد» فالمعلم حندس نتيجة هذا الحلم : يتذكر أن زوجة غريمه يوم دفنه نذرت أنها ستعد ابنها الصغير للانتقام من قاتل ابيه. ويقول المعلم «المهم إنه - حلم - ذكرني بأشياء نسيتها . . ذكرني بما قيل يوم دفن حسونة من أن زوجته رفعت طفله فوق القبر ونذرت إن عاش الطفل أنّ يكون مقتلي على يديه»[2]. ويربط المعلم تلك الواقعة بما ورد في الحلم من قول غريمه بانه قد نصح ابنه بالتخلي عن الموت والاموات، إذ ان هذا الربط بين الامرين - الواقعة والقول - يعني ان روح غريمه تحرض الابن على مباشرة الانتقام من المعلم القاتل «الحلم يفسر بعكس ظاهره، وهذا يعني أنه يحرض ابنه على الانتقام[3] ».

ومن جهة أخرى يثير «الحلم» مناقشة حامية بين المعلم وأعوانه خلفت قلقاً بالغاً رغم ما يبديه، وما يظهرونه من استهانة واستهتار. ويترجم المعلم هذا القلق بقوله لهم : «أنا لا أبالي بعدو ما دمت أعرفه أما الذي لا أعرفه ولم أره[4] . . ». ويذكي هذا القلق العام تأكيد «الشيخ درديري»

(١) نجيب محفوظ. خمارة القط الأسود. ص ٦ — ٧.
(٢) السابق ص ٧
(٣) السابق ص ٨.
(٤) السابق ص ٨

الضرير بأن الفتى موجود، فقد رآه بصحبة أمه في «المدفن بالمجاورين في موسم[1] ». ومن ثم يقر قرار المعلم وأعوانه على القيام بقتل الفتى. فتبدأ عملية البحث المضنية يقودهم خلالها الشيخ درديري المقرىء الضرير. تنتهي بمقتل «حندس» وسط أعوانه، وهو الأمر الذي ترك علامة استفهام كبيرة وقاسية: كيف قتل المعلم والأعوان حوله كالسد؟ انهم لم يروا أحدا، ولا رفعوا نبوتا، ولا استلوا خنجراً «ولم يشعر أحد منهم بالقاتل عند تسلله ولا عند انفلاته. لم يسمع له حس ولا عثر له على أثر[2]».

ولسنا هنا بصدد تفصيل القول في رمزية القتل (اذ يكفي أن نقول ان القاتل لم يكن سوى «الموت» الذي لا يمكن مقاومته)، بل بصدد التأكيد على أن الحلم كانت له - كما رأينا - ردود أفعال أو كان محركا للحدث، ومطورا له فضلا عن كشفه - كما سبق أن ذكرنا - لتيار القلق الذي اجتاح قلب المعلم «حندس».. الشخصية المركزية.

وينضوي تحت الوجهة الثانية للحلم قصص: «سائق القطار»، «النوم»، «الظلام»، «روبابيكيا»، «فنجان شاي»، «نافذة فوق الدور الخامس والثلاثين»، إذ الحلم الذي وظف لخدمة حدث هذه القصص صدى رغبة، مستقبلية ونتيجة إصرار على توفر طائفة من الضرورات: ضرورة «الحذر» من صدام مروع وشيك الوقوع. كما في «سائق القطار»، وضرورة «اليقظة» مخافة الضياع كما في النوم، و«نبذ العزلة» كما في الظلام و«الانتماء» و«الرفض» «والامل في الجديد» على نحو ما تقدمه بقية القصص.

ففي سائق القطار (٢٥/٤/١٩٦٤) تنهض بالحدث شخصية مركزية، غامضة، فأحد ركاب القطار المتجه إلى القاهرة يضجر من الاستماع إلى

(١) السابق ص ٨.
(٢) السابق ص ١٦.

مناقشة يتبادلها رجلان في المقعد الأمامي، احدهما بدين كالدب والآخر له وجه صقر. بينما جلست وسطهما حسناء وديعة كحمامة تتابع النقاش الصاخب بضيق وحرج واضحين، فتعاطف معها الغريب وأنعطف قلبه نحوها. ولقد أغمض عينيه على وجهها ونام ليحلم بها تدعوه نظراتها الى النهوض. وفي الممر يتم تعارفهما في لحظة بديعة يتفقان خلالها على النزول في محطة دمنهور، لأن الحسناء قد اتخذت قرارا بالهروب من الرجلين رغم أنها زوجة للدب وشقيقة للصقر. ولكن حدث أن القطار لم يتوقف بدمنهور وهو توقف جبري، ومعنى ذلك أن صداما بقطار آخر وشيك ان يقع.. لقد وضحت الحقيقة: «السائق جن وسيهلكنا جميعا[1]» جن السائق فجأة: لم يتوقف وزاد من سرعة القطار رغم توسلات الجميع: طاقم القطار والركاب. ولقد جرى هذا الحوار بين السائق والمفتش. يقول المفتش:

ـ يا عبد الغفار.. يا عبد الغفار.. فيرد السائق:
ـ أنا لا اعرفك.
ـ ولكنك ستقتلني.
ـ هذا شأني ولا علاقة له بك.
ـ أنا لم أسيء اليك. لا أنا ولا الآخرون.
ـ لكنكم ركبتم قطاري.
ـ قل قولا معقولا ؟
ـ انتم المجانين .
ـ أليس لك ابناء ؟
ـ كلا.
ـ ألا تحب الحياة ؟
ـ كلا.
ـ أليس في قلبك رحمة ؟

---

(١) بيت سيء السمعة. ص ٢٠٣. (والأهرام في ١٩٦٤/٤/٢٥ ص ١٢).

ـ كلا.

ـ خبرني ما ذنبنا؟

ـ أنتم تحبون الديزل.

ـ إطلب ما تشاء؟

ـ ها أنا آخذ ما أريد بغير طلب.

ـ يا عبد الغفار.. يا مجرم، يا وضيع، يا غادر يا وحش [1].

وأصيب الركاب بالذعر وبالجنون، أمام جنون السائق، ومنهم من قرر قتل نفسه بالقفز من النافذة، حتى الرجل الغريب الذي ترك الحسناء قد عقد العزم على قتل نفسه بدلا من انتظار اللحظة القاتلة: «وقرر الرجل أن يمضي إلى نافذة ليرمي بنفسه منها وليكن ما يكون [2]» إن الجنون لف الجميع، ثم وقعت الواقعة: «وقعت الصدمة المتوقعة كأنها ارتطام كوني. اندفع الناس بقوة جهنمية فحطمت الرؤس وطحنت الجدران الاجساد.. صرخ الرجل بأعلى حنجرته، ورأى النجوم تتهاوى من حوله، وصرخته تدور في فراغ أحمر[3]».

إن الوظيفة الفنية لهذا الحلم تنحصر في أمرين: «التنبؤ»، و«تحديد هوية الشخصيات». فمن حيث الأمر الأول وهو «التنبؤ» فقد تمكنت رؤيا الرجل من تقرير ضرورة وقوع «الصدام» في المستقبل المؤسس على بنية زمنية حاضرة، فإذا سلمنا - كما يشهد بذلك تاريخ الفترة - بأن البناء الاجتماعي والسياسي في مصر قبيل عام ١٩٦٧. كان قائما على «الشعار» و«الادعاء» و«الزيف» و«الرغبة» في مواكبة العصر دون اساس علمي أو تخطيط مدروس - إذا سلمنا بذلك فعلينا أن نتوقع النتيجة الحتمية وهي حدوث صدام أو انهيار عام في المستقبل.

---

(١) السابق ص ٢٠٦ ـ ٢٠٧.

(٢) السابق ص ٢٠٧.

(٣) السابق ٢٠٨.

ولقد كشف الحلم عن «هوية الشخصيات» الواردة فيه على النحو التالي : فالرجل الغريب الذي عرض الحلم من خلاله ـ يعلق بالمرأة الوديعة التي بلغ بها الضجر من زوجها (الدب) وأخيها (الصقر) مبلغا كبيرا ورأت فيه أملا في الخلاص منهما معا. لقد شجعها الرجل ـ قبل أن يُعلن عن جنون السائق ـ فانصاعت له :

ـ يخيل إلّي أنك غير سعيدة.

ـ نعم جميع ما حولي مرعب مقزز. أود أن أطير بعيداً.

ـ إذن طيري . . .

ـ . . .

ـ نغادر الديزل في دمنهور.

ـ أهرب ؟

ـ نعم، لا وقت للتردد.

ـ وبعد ذلك ؟

ـ دعي الباقي لي.

ـ . . .

ـ ولكن. . .

ـ لا لكن، سنحاول، هي فرصتنا على أي حال.

ـ لكن لا أحد منا يعرف الآخر.

ـ ما عرفناه حتى الآن أهم بكثير مما لم نعرفه بعد[1]. . ».

فمن الواضح أن الرجل قد تعهد بحماية المرأة العاجزة، وأنه قد صار مسؤولا عنها منذ الآن. ولكن عندما جن السائق وفشلت معه كل محاولات الاقناع وشمل الخطر جميع الركاب ـ شغل بنفسه كالآخرين ولم يقم بتنفيذ تعهده متخليا عنها فعندما لجأت إليه قائلة : «أين أنت، جن زوجي فخنق أخي ثم راح يضرب رأسه في الجدار» قال لها بضيق وكأنه لم يسمع

(١) السابق ص ٢٠٢.

شيئا : «نحن نجري بسرعة جنونية نحو الفناء[1]». ولما ارتمت بين يديه مغمى عليها قطب في حنق «ثم مضى بجرها إلى ركن المكان فانامها على الارض بسرعة آلية باردة[2]». لقد تخلى رجل الحلم عن المرأة رغم أنه يعلم أكثر من غيره العواقب التي ستنجم عن تراجعه وتخليه ـ كما أنه قد اتخذ قرارا بالهروب كلية من القطار قبل أن تقع الواقعة، حينما قرر «أن يمضي إلى نافذة ليرمي بنفسه منها وليكن ما يكون[3]». فتخليه وهروبه صفتان جوهريتان تشكلان شخصيته بينما وضّح الحلم كذلك «رعونة السائق» و«مواجهة الركاب للخطر بالهروب منه[4]».

---

(١) السابق ص ٢٠٦.
(٢) السابق ص ٢٠٦.
(٣) السابق ص ٢٠٧.
(٤) السابق ص ٢٠٥.

الفصل الثالث

الزمان والمكان

١ ـ الرؤية التقليدية المطورة :

ذكرنا في الباب الأول أن بناء الحدث قد انعكس على فنية استخدام عنصري الزمان والمكان. ولذلك فقد واكب تعثر الحدث، في الفصل الاول تنقل زمني حر وازدحام مكاني غير فعال [١]. وقد صاحب بداية نضج الحدث في الفصل الثاني استعمال لهما على نحو يتلاءم مع بداية هذا النضج[٢]. وفي الباب الثاني رأينا الكاتب وقد تطور بالقالب تطورا نهائيا، وقد وظفهما بوعي ودقة إذ جعلهما على حسب حجم هذا التطور[٣]. وقد أشرنا منذ قليل إلى أن انكاتب منذ عام **١٩٦١** إلى عام **١٩٧٣**، لم يكتف بما وصل إليه فنه القصصي، بل لقد عمد إلى التطوير حتى لقد أخذ القالب الفني عنده عدة اتجاهات[٤] . . فكيف استخدم الكاتب عنصري الزمان والمكان في كل اتجاه منها ؟ :

في الاتجاه الأول وهو «التقليدي المطور» عرض الكاتب الحدث بسرعة إيقاعية متقدمة، ومتراجعة كما رأينا في «دنيا ألله» و«مندوب فوق العادة»، و«زعبلاوي» وغيرها ـ ولا شك أن تلك السرعة الايقاعية لم تتح لنا فرصة التعامل، أو الالتقاء ببيئات مرسومة رسما متأنيا. ذلك لأن «المكان» بصفة عامة في تلك القصص ـ باهت أو غير واضح المعالم بالشكل الكافي ولعل

---

(١) الباب الأول. الفصل الأول

(٢) السابق ص ٥٤

(٣) الباب الثاني الفصل الثاني.

(٤) دنيا الله ص ٧.

ذلك راجع إلى تركيز الكاتب في دنيا الله - مثلا - على تقديم دواعي سد ابواب الأمل في وجه «عم إبراهيم» تلك الدواعي المتمثلة في «فساد» اغلب

موظفي الإدارة، وفي تحاورهم حول هموم العالم مما دفع الرجل الى الهروب بمرتبات موظفي الادارة دون ندم - كما ان عدم وضوح المكان ناشيء عن عناية الكاتب بعرض أقوال المتصلين بالرجل الهارب التي تعتبر تهيئة لتفهم شخصيته، ومن ثم فلم يجر تحديد للمكان أو وصف له. فبدا لنا هذا الاغفال مقصودا، إذ الحدث كما اوضحنا من قبل يعني بتقديم تجربة مطلقة متحررة من قيد المكان، ويدل على ذلك ان المكان أو المهرب الذي استقر فيه الرجل مع زوجته الصغيرة «شاطيء أبو قير» - لم ترسم معالمه ولم تحدد تفاصيله إلا بالقدر ألذي يعين على التدرج «بعم إبراهيم» إلى الغاية المحددة له، فالساحل المترامي، والبحر المصطخب، والسماء الملفعة بالسحب البيضاء، والغروب الساحر، والنجوم الساهرة، وجامع أبي العباس [1] قد عبر بها المؤلف - من خلال عيني الرجل - بوصفها دعوات ونداءات للتخلي والانسلاخ عن العالم المادي.. وهكذا الأمر في «مندوب فوق العادة» فالمكان غير معنى به لأن المهم هو فضح المكان باعتباره وعاء للفساد الاداري.

وطبيعة الزمن الذي يستغرقه الحدث القصصي في هذا الاتجاه ليس متأنيا، فهو لاهث، ومتلاحق. فنحن نتعرف على «بدايته» صباحا، أي منذ أن شرع عـم إبراهيم في تنظيف وإعداد غرفة إدارة السكرتارية قبيل حضور الموظفين. ويسرع الزمن قليلا بتوزيع الرجل «ساندوتشات» الافطار عليهم. ثم نجلس معهم ننتظر حضوره بالمرتبات إلى أن اكتشف هربه.. ثم يتقدم الكاتب بالزمن تقدما متلاحقا ومتتابعا دون تريث وذلك من خلال التحرك السريع المتوالي لما بعد اكتشاف هروب «عم ابراهيم» اي من خلال إبلاغ الأمر إلى المدير، ثم الشرطة، وقيامها بالتحري وجمع معلومات عنه من رواد

(١) السابق ص ٢٢، ٢٤.
(٢) السابق ص ٢٣١.

القهوة، وسكان الحي وزوجته العجوز، ويمضي الزمن في تقدمه على هذا النحو المسطح حتى نصل إلى «أبي قير» فلا نجد في الزمن إلا تواليا وتقدما : «زواج سعيد، ثم همّ وتساؤل، ثم احساس قوي بضرورة رفض كل ما هو مادي حينما اعتصم بجامع أبي العباس مسلما أمره إلى الشرطة دون مبالاة.

ولكن هذين العنصرين «الزمان والمكان» يختلف وضعهما في الاتجاه الثاني للحدث وهو الاتجاه «التعاقبي» .. إذ اننا نجد المكان ينحو إلى التحديد في بعض القصص، ويأخذ وجهة غامضة باهتة في قصص أخرى بينما يتراوح الزمن بين «بالتكثيف» و«التوالي السريع» : ففي «وجها لوجه» ينحصر المكان في الصورة الأولى فيما بين حديقة محل «بيجل» وقوة «ليموند» بشارع سليمان، يقرره الكاتب على هذا النحو : «في اقصى مكان بالحديقة جلسا شبه منفردين - حامد وسهام - وكان الفانوس الأنيق يبعث ضوءاً هادئاً .. وسطعت رائحة الياسمين المطلة من ثغرات التكعيبة المطوقة للحديقة الصغيرة [1]»، و«ترامت نشرة أخبار الثامنة والنصف من مقهى بالسوق وراء محل بيجل»، «وغادر الحديقة وهي تتأبط زراعه، وشقا سبيلهما بين الموائد في محل بيجل الداخلي حتى انتهيا إلى شارع سليمان، ورغم الحرارة المرتفعة جرت نسمة الليل، ومضت في السماء مئات النجوم فوق هامات العمارات الشاهقة .. واقتربا في طريقهما من قهوة ليموند [2]».

ويلاحظ مثل هذا التحديد المكاني في الصورة الثانية، اذ المكان لم يتجاوز المسافة بين مدخل القهوة ونهر الشارع «كان يقف عند مدخلها (قهوة ليموند) ماسح احذية مائل إلى الجدار في تراخ[3]»، «ظهر عند رأس عطفة جانبية ملاصقة لجدار القهوة رجلان مجلببان[4]»، «استقام الرجل في وقفته (بعد

---

(١) نجيب محفوظ : بيت سيء السمعة ص ١٦٩.
(٢) السابق ص ١٧٣.
(٣) السابق ص ١٧٣. (٤) السابق ص ١٧٣.

إن سمع أحد أرجلين يناديه) - ثم إتجه نحو الرجلين اللذين وقفا داخل العطفة بعيداً عن انوار الشارع [١]». وقد عنى الكاتب بتحديد المكان على هذا النحو في باقي قصص الحدث التعاقبي : كقصص ثلاثة أيام في اليمن، وصورة قديمة وزينة عدا الصورة الثالثة حيث اكتفى المؤلف بالإشارة إليه إشارة عابرة «وقصد ثالث الثلاثة الشقة رقم ٥٠ بالدور الثالث»، من غير وقوف عنده ولو قليلا مما جعل المكان باهتا وغير واضح المعالم، وهو الأمر الذي نجده محققا في قصة «صورة[٢]».

ولعل دلالة تحديد المكان مؤسسة على إرادة الكاتب تقديم صورة لتناقض الحب والكراهية أو السلام والجريمة (في وجها لوجه) تشبه خشبة مسرح محددة الجوانب يمكن ان تحدث تاثيرا في مشاهدي ما يجري فوقها، لعله اعمق مما لو قدمت هذه الصورة المتناقضة في بيئة مكانية أوسع وأرحب. كما ان تحديد هذا العنصر في قصة «صورة قديمة» راجع الى الضغط على الدلالة الاجتماعية لمجموعة الشخصيات التي يتتبعها الصحفي، فلقد اقتضت تلك الدلالة تناول البيئات المكانية التي تضم تلك الشخصيات، تناولا محددا وبارزا، يفصح عن المستوى الاجتماعي الذي تعيشه كل شخصية. فقصر «عباس الماوردي» : «تحفة من طابقين وسط حديقة مساحتها فدانان اكتظ اديمها بأشجار المانجو والبرتقال والليمون واعراش العنب. ومربعات ومثلثات ودوائر لا عد لها من الازهار والخضرة والجداول. وهو قائم كالمارد وسط فضاء من الحقول يترامى حتى الأفق يغشاه الصمت والهدوء والامتثال وتتراءى عن بعد فوق سطحه أجساد منحنية بدت ضائعة في النبات والفضاء [٣]»، ومسكن «ابراهيم الاورفلي» محترم «لكنه عادي في جملته[٤]». وشقة «محمد عبد السلام» قديمة ضيقة مكتظة بالذرية وكان

---

(١) السابق ص ١٧٣.
(٢) نجيب محفوظ. خمارة القط الأسود ٢٣٢.
(٣) نجيب محفوظ. دنيا الله ص ٢٤٨ — ٢٤٩.
(٤) السابق ص ٢٥٢.

مجلسهما «في حجرة استقبال سائبة المفاصل[١]» وفيلا «حامد زهران» بالدقي قائمة «في أحضان الصفصاف... الهندسة الرائعة والحديقة السابغة وانفاس العز الطرية[٢]».

والزمن في هذا الاتجاه (التعاقبي) « مكثف » تارة ، و « مسرع لاهث » تارة أخرى ، فهو مكثف بسبب التركيز على شريحة أو لقطة واحدة أو منظر منفرد ، وهو مسرع لاهث تبعا لكثرة المشاهد وتنوع الرؤى ، فالناحية الأولى تتمثل في حاضر شخصيات قصة (زينة) الثلاثة التي وضعت كل منها في إطار مكاني محدد وتسعى إلى تحقيق هدف محدد . . مما من شأنه أن يكون الزمن « المواكب محدد كذلك . ومن ثم نلاحظ أن كل لقاء من اللقاءات الثلاثة لم يستغرق سوى وقت وجيز أي بضعة دقائق. ونتعرف على مثيل لهذا التكثيف الزمني في قصة « وجها لوجه » المقدمة في مشهدين ، تضمن كل منهما معنى محددا جرى إبرازه في وقت قصير .

والناحية الثانية أي « سرعة الزمن أولهثه وتتابعه » ، نقف عليه في قصتي صورة قديمة ، وصورة ـ وهذا النوع من الزمن مؤسس على طبيعة الحدث . ففي « صورة » نتعامل مع حدث تتبناه شخصيات تعمل في أوقات متفاوتة ، « فيسرى عبد المطلب » وزوجته يتأملان في جريدة الصباح[٣] صورة قتيلة كانت تعمل خادمة لديهما . و « أنور حامد » يقف على نفس الصورة خلال الظهر[٤] . و « حسونة المغربي » يطالعها « حوالي العصر[٥] » . و « حوالي المغرب[٦] » يدور حوار حولها بين مجموعة من الساقطات . و « عادل » القاتل المباشر يمضي النهار كله ـ بعد ليل

(١) السابق ص ٢٥٥ .
(٢) السابق ص ٢٥٧ .
(٣) نجيب محفوظ . خمارة القط الأسود ص ٢٣٢ .
(٤) السابق ص ٢٣٦ .
(٥) السابق ص ٢٣٧ .
(٦) السابق ص ٢٤٠

طويل ـ معذبا يتأبط الصحيفة مسلما نفسه إلى ضياع قاتل ومطاردة متوقعة [١]

ويلاحظ أن الزمان والمكان في « الاتجاه الحواري » يتميزان غالبا بصفة الاطلاق ، إذ ان البيئة المكانية في القصص الحواري مطلقة لا تتصف بأي تحديد ، كما أن الزمن مطلق بمعنى أن المكان غير ثابت وليس دليلا على بيئة معينة ، أي أن مثل هذا الحدث الحواري قد يقع في أي مكان وان الزمن هنا يعني أي زمن . وهذا الاطلاق مرده إلى جوهر الحدث فهو يستهدف عن طريق المبادلة الحوارية ـ كما في شهرزاد وجنة الأطفال وفنجان شاي وغيرها ـ يستهدف التعبير عن الفكرة المجردة أو عن تجريد عقلي للواقع ، وتقديم الحدث بهذا الشكل لا يتيح للمكان الظهور أو لا يجعلنا نتوقع حضورا تحكميا له ـ وهذا الاطلاق أو العموم استدعى عموما أو اطلاقا زمنيا ، وذلك لأن تناول الفكرة العقلية المجردة غير مرتهن بزمن محدد أو مقيد .

٢- الرؤية الحديثة للزمان والمكان (المونتاج)

حينما نتناول عنصري الزمان والمكان في قصص « الاتجاه المقدم بالسرد وتيار الوعي » سوف نجد ثمة تغيرا في استخدام هذين العنصرين وخاصة في مجال القصّ بتيار الوعي ، وذلك أن المكان مقدم على نحو من البروز والوضوح ، في الجانب السردي : حيث تتحرك ـ مثلا ـ الشخصية المركزية ـ عبدالعظيم ـ في « جوار الله » في بيئة مكانية منصوص عليها واقعة فيما بين شارع شبين بحدائق القبة حيث مسكن عبدالعظيم ، ومنطقة الدرب الأحمر ، التي يحتل منزل العمة أحد شوارعها وهو المنزل الذي تعلوه ـ على السطح ـ حجرة العمة التي تشهد لحظة موتها . والزمان في القطع السردية من هذه القصة ، وباقي قصص السرد ، متتابع

(١) السابق ص ٢٤٢ .

تتابعا ميكانيكيا ، يتفق وحركة الحدث وتقديم البيئة ، نحس بايقاعه كلما تقدم الحدث خطوة ما ، فنشعر بثقل مرور الوقت : حركة النهار . حلول الليل ـ طلوع الصبح . . وهكذا . .

ولكن العنصرين في منهج « تيار الوعي » قد استخدما بما يتفق وطبيعة هذا المنهج إذ الاهتمام بالمكان يتراجع قليلا عند الخط الفاصل بين المقطع السردي ومقطع تيار الوعي ، الذي لا يعني فيه الكاتب بتحديد المكان أو رسم جغرافيته ، قدر عنايته برصد وعي الشخصية ، أو الجو الداخلي للمنطقة المعينة في الحدث ، فحجرة العمة نظيرة في (جوار الله) يصفها الكاتب وصفا سرديا جغرافيا هكذا : (الحق أنها حجرة واسعة فستقية اللون ، يتدلى من سقفها مصباح كبير آن له أن ينطفىء ، وتطل بنافذة على الطريق ، وبأخرى على السطح ، وقد أغلقتا بإحكام ، اتقاء للبرد القارس ، وغطيت ببساط باهت متجرد انحسرت أطرافه عن حصيرة مفروشة تحته ، وثمة صوان قديم عكست مرآته الوجوه الكالحة ، وصندوق مزركش الغطاء استكان تحت السرير . وترابيزة حملت بموقد كحولي ، وكنجة قهوة[1]) . ولكن هذا التحديد المكاني لا يتوقف بالمرة حالما يبدأ الكاتب بقطع تيار الوعي هكذا : (لكن أين ختم العمة ؟ . . . وأين نقودها ؟ أين نقودها بصفة خاصة ؟ . . . والا فمن أين له بنفقات الدفن والمأتم[2]) لأن الكاتب سرعان ما يضمن تيار الوعي ـ التحديد المكاني : (وتطلع قليلا إلى صورة للبسملة في إطار فضي معلقة بالجدار المواجه للفراش ، ثم عاد يتساءل : ترى أين توجد نقودها ؟ ـ . . وشعر بأن الحجرة رغم برودة الشتاء تفور بروائح المطبخ والعرق وصنان الأطفال[3] . . .) وهذا التراجع عن الاهتمام بتحديد المكان في بدء استخدام تيار الوعي ثم اتاحة الفرصة للمكان بالظهور ضمن القطعة ذاتها ـ

---

(١) السابق ص ٣٥ .

(٢) السابق ص ٣٥ .

(٣) السابق ص ٣٥ .

أسلوب ليس قاصرا على هذه القصة ولكنه موجود في باقي قصص منهج الجمع بين السرد الوصفي وتيار الوعي ، مثل « السكران يغني » . و« القهوة الخالية » - وغيرهما - إذ تتدخل تفاصيل « الحانة » - في القصة الأولى - بعد سردها الوصفي المستقل - في تيار وعي أحمد عنبه[1] . وكذلك لا تنفصل معالم القهوة في القصة الثانية عن سيولة وعي محمد الرشيدي[2] .

وفضلا عن ذلك فاننا نلتقي في القصص المعروضة بهذا المنهج - تيار الوعي - بما يسمى بعملية المونتاج : Montage أي الصور المركبة التي تصنع « بضم عدد من الصور المستقلة بعضها الى بعض[3] » . وهذا المونتاج كما سنوضحه أكثر بعد قليل - تكنيك سينمائي تأثر به نجيب محفوظ كما تأثر به من قبل كبار كتاب تيار الوعي أمثال : جيمس جويس - وفرجينيا وولف .

وهو يشير بعبارة روبرت همفري إلى « مجموعة الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها ، وذلك كالتوالي السريع للصور ، أو وضع صورة فوق صورة ، أو إحاطة صورة مركزية بصورة أخرى تنتمي إليها ، وهذه الطريقة هي بالضرورة طريقة لتوضيح المناظر المتآلفة أو المتنافرة في الموضوع الواحد ، أو هي باختصار طريقة لتوضيح « المضاعفة[4]) .

وهذا المفهوم للمونتاج استخدمه نجيب محفوظ في القصص المنضوية تحت تيار الوعي لملاءمته للوعي من زاوية أن (سمة الـوعي نفسها تستلزم نـوعا من الحركة ، لا تتقدم بالتقدم الآلي للساعة ، انها تستلزم بدل ذلك حركة التنقل الى الخلف وإلى الأمام . . حرية مزج الماضي والحاضر والمستقبل المتخيل[5]) . . ومن

---

(١) السابق ص ٧٤ - ٧٥ .

(٢) السابق ص ٨٧ وما بعدها .

(٣) منير البعلبكي . المورد (ط ٧ - ١٩٧٤) ص ٥٩١ .

(٤) تيار الوعي في الرواية الحديثة : روبرت همفري :
ترجمة الدكتور محمود الربيعي ص ٧٤ ، والقصة في الأدب الانجليزي للدكتور طه محمود طه ص ٢٠٤ .

(٥) تيار الوعي في الرواية الحديثة ص ٧٤ .

جهة أخرى عرض « دفيد داتشيز » في معرض حديثه عن المونتاج في أعمال فرجينيا وولف - عرض طريقتين في تقديم هذا المونتاج هما « المونتاج الـزمني » والمونتـاج المكاني » ويعني الأول - الزمني - « أن الشخص يمكنه (أن يظل ثابتا في المكان بينما يتحرك وعيه في الزمان[1] » والنتيجة المترتبة على ذلك هي (وضع صور أو أفكار من زمن معين على صور أو أفكار من زمن آخر[2]) ويقصد بالثاني - المكاني - « أن يبقى الزمن ثابتا ويتغير العنصر المكاني[3] » .

وقد عمد نجيب محفوظ إلى استعمال عنصري «الزمان والمكان» بهذا المفهوم في قصص المرحلة الأخيرة التي تعتمد منهج «تيار الوعي» متحررا بذلك المفهوم من سيطرة الاستعمال التقليدي لمبدأي الزمان والمكان ذلك الاستعمال الذي لا يتلاءم والمنهج الجديد، لأنه - أي الاستعمال التقليدي - يتحكم : «في عملية الخلق الفنية، وفي سيولة تيار الوعي الذي لا يسير بمقتضى زمني ميكانيكي منظم [4]». ومن الممكن الان ان نتلمس نوعى المونتاج في قصص تيار الوعي على نحو ما مارسه الكاتب بالفعل. ففيما يتصـل بالمونتاج الزمني نقرأ النص التالي من قصة جوار الله : الذي ينحصر في تناول حال عبد العظيم أمام عمته المحتضرة «اما عبد العظيم فاستغرقه التفكير في الحال التي سقطت بها العمة نظيرة : ما اشبهها بموت أبيه ومـوت جده من قبـل، ولعل حينه إذا حان أن يجيء على نفس الحال. . وهي إمراة في الثمانين، كذلك مضى جده في نفس السن أما أبوه فمات في الستين دون زيادة[5]. . .».

حقا ان عبد العظيم يبدو ثابتا بجسده في المكان أمام عمته المشرفة على المـوت، ولكن ذهنه أو وعيه يتحرك ويموج في الزمن الماضي والزمن

(١و٢و٣) السابق ص ٧٤ - ٧٥ والقصة في الأدب الانجليزي ص ٢٠٥ .

(٥) القصة في الأدب الانجليزي ص ٢٠٥.

(٥) دنيا الله ص ٣٧.

المستقبل، والزمن الحاضر[1]، ليقدم فكرتين احداهما من الماضي البعيد «موت جده» والأخرى من الماضي القريب «موت والده» ثم يضع هاتين الفكرتين فوق صورة الحاضر (صورة احتضار عمته) لكن وعيه النشط ما لبث أن ثبت فكرة مستقبلية فوق مجموع الفكر الثلاث: الماضية والحاضرة - وهي صورة « احتمال موته بنفس الحال » التي انتهى إليها الجد والأب والعمة كما أنه حين يفكر الآن في عمر العمة الذي بلغ الثمانين - يستحضر الذهنُ عمرْ الجد الذي مات منذ زمن بعيد في نفس السنّ ويركب كفكرة فوق عُمْر العمة، ثم يستدعي عمرْ الأب الذي مات منذ زمن قريب في سنّ أقل، ويُوضع كفكرة على عمرْ الجد.

ونجد هذا النوع من المونتاج الزمني محققا في باقي قصص تيار الوعي فمحمد بدران الصحفي - في قصة زينة - يجلس «الان» في مكتب المدير الذي انهمك في مكالمة تليفونية - وينعم بالهواء المكيف الصادر من جهاز التكييف. ولكن وعيه يتحرك مقدما صورة لماض قريب، وصورا للمستقبل. تتراكم صورة صورة فوق الصورة الآتية، فالتكييف البارد يجعله يتذكر صورة معاناته للحر في الطريق وفي المصعد. فاستدعى ذلك تفكيرا في المستقبل وهي رغبته في تركيب جهاز تكييف في حجرة مكتبه «غاص في مقعد كبير امام المكتب. وبسرعة سحرية سري في جلده وأعصابه الهواء المكيف فانعشه وهدهده، وأخذ يجفف عرقه، ويرطب لهيب الجو الذي عاناه في الطريق

(١) يختلف المونتاج أو تركيب الصور عن عملية الاسترجاع Flach Back في أن الاسترجاع ينصب على قطاع أو شريحة من الحدث مثل تذكر حمدي - في قصة «ثمن زوجة» لعلاقته بزوجته اثناء فترة الخطوبة بعد أن اكتشف أنها تخونه (ص ٥٤٧) : الرواية ع (٣٤). ومثل تذكر الراوي في قصة «البرج المائل» لتجربته مع القاضي بعد أن سئل عنه ص من هذا البحث فهذا القطاع يمثل أهمية جوهرية في دفع حركة الحدث ونموها. في حين أن المونتاج الذي يتناول صورا ماضية - يقتصر على صور لا تمثل قطاعا جوهريا من الحدث وإن كانت لها وظيفة مهمة. كما أن العناصر المستخدمة في الاسترجاع تروي وتحدد من الخارج وبواسطة زمن واحد هو الماضي بالطبع، حيث لا توصف حالات الوعي المتضاربة التي تستخدم فيها (كافة الأزمنة كما هو الحال في إسلوب تيار الوعي).

واختنق به في المصعد. وسرعان ما وعد نفسه بتركيب جهاز تكييف في حجرة مكتبه حالما تتحسن الأحوال عما قريب ان شاء الله، ولو يشاركه فيها الابناء، بل ولا بأس من أن يتحول جزء منها إلى مكان لجلوس الزوجة في اشهر القيظ[1] . . . ».

وفي قصة «العرى والغضب»، يلتقي رجل بامرأة في الترام. ورغم أنه كان على موعد مع محاميه الموكل بالدفاع عن «القضية» لكنه ينساق وراء المرأة التي دعته إلى مسكنها. وحينما تعرى وتعرت غادرته إلى الحمام فجلس ينتظرها وهو يدخن سجائره. انه جالس الان يتابع حركة خيوط الدخان. ولكن وعيه نشط بعملية تركيب الصور، فانتظاره المرأة ذكره بانتظاره الحكم في القضية، موضـوع النـزاع بينه وبين خصومه، وهذا مظهر ماض انطبق على صورة الحاضر الذي يقبع الان فيه - ولكن ما لبث أن علا حاضر تفكيره في المستقبل اي تفكيره في «موعده مع المحامي الذي سيناقش معه نقاطا عنّ له أن يعرضها عليه» ثم يفكر في حاضره فيتمنى وجود تليفون ليعتذر للرجل. ثم تثب صورة مستقبلية وهي أنه «في حالة ذهابه سيجده مشغولا بموعد آخر أو يجده قد غادر المكتب[2]».

وبعد أن يكتشف أن المرأة رحلت بملابسه وتركته وحده عاريا في الشقة - يتراءى له - الآن - انه ضحية مكيدة دبرها خصومه لكسب القضية. وحينئذ يتحرك وعيه ويتواثب مركبا الفكر الزمنية المختلفة بعضها فوق بعض. فتفكيره الاني في المرأة المخادعة استدعى استعراض لقائهما - في الماضى - قبل ان يتبعها الى هذا المكان «تذكر أنه لمح المرأة في مشرب الشاي قبل أن يغادره ليستقل الترام، وأنها جاءت في اعقابه لتجلس أمامه وسألته عن الساعة لتضبط ساعتها. وفي الحقيقة لتلفت نظره وأنها لم تكن ملاكا كما تصور - لكن كان بوسعه أن يدرك حقيقتها ولكنه تمهل بخياله الجامح ورغباته

---

(١) السابق ص ١٣٧.

(٢) نجيب محفوظ. الجريمة ص ١٤٠.

الدفينة (١)..» لقد ضغطت هذه الصورة الماضية على حاضره القاسي المخجل.. ثم يعود الرجل إلى التفكير في الحاضر الذي «ما زال قائماً» وهو وقوعه في مأزق حرج قلو بقى سيتهم بالسطو، واذا خرج عاريا سيوصف بالجنون، وكلا الأمرين كفيل بزلزلة اركان قضيته وهذا الادراك انتج تفكيره في تحذير سابق أو ماض وجهه المحامي اليه «احرص على الجدية والاستقامة فان أي هفوة ماسة بسمعتك ستبدد مجهودي هباء(٢)...» أي أن هذه الفكرة أو الصورة الماضية التي تجمعه بالمحامي قد حلت فوق صورة الحاضر الراهن. وعلى هذا النحو يمضي الكاتب في استخدام المونتاج الزمني في قصص تيار الوعي.

ويعمد نجيب محفوظ الى «المونتاج المكاني» في العديد من قصص هذا المنهج، حيث يقوم بتثبيت الزمن عند نقطة أو لحظة معينة ثم يجري تغييراً لعنصر المكان بتعديد المناظر. وتبديل المشاهد. وتغيير الصور ويتوافق ذلك مع ما ذكره «داتشيز» من أن المونتاج المكاني يهدف إلى أن الزمان يبقى ثابتاً ويتغير العنصر المكاني»، ومع ما ذكره روبرت همفري من أن المونتاج المكاني يسمى «بعين الكاميرا» أو «المشهد المضاعف» وكلا الاسمين يوحيان باجتماع مجموعة صور في نقطة زمنية واحدة (٣)». ففي قصة «زينة» ــ يثبت الزمن ويتجمد في لحظة حاضرة عندما اخذ الصحفي. بدران ينتظر انتهاء المدير من مكالمته التليفونية ولكن الكاتب من خلال رصد وعي الصحفي ــ عدّد المشاهد ونوع الصور: وذلك لأن بدران عرضت في ذهنه شقة جديدة مجهزة تجهيزا حديثا بعيدا عن مسكن روض الفرج وعرضت كذلك شقة بالاسكندرية، كما تذكر المكان الذي جمعه بالفتاة أمام المصعد: «وكالعادة انثالت على ذهنه أحلام الثراء بلا تحفظ فأكملت ما ينقص حياته من

(١) السابق ص ١٤٤.
(٢) السابق ص ١٤٥.
(٣) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة ص ٧٥.

الرفاهية. شقة جديدة في حي راق بعيدا عن روض الفرج طبعا. . . شقة بالاسكندرية للتصييف ولعطلات المواسم في بقية الفصول. . ولسبب ما خطرت بباله الفتاة الجميلة التي رآها في مدخل العمارة امام المصعد[1] . . »[2].

ويتضح المونتاج المكاني أكثر في العديد من القصص المتأخرة كما في قصة «المتهم» حيث تتركب الصور والأفكار وتتراكم بتفاوت أزمانها في وعي «علي موسى» الذي اتهم ظلما باجتياح «عماد الجعبري» بسيارته، وقصة «تحت المظلة»، و«فنجان شاي»، و«نافذة فوق الدور الخامس والثلاثين»، ففي تحت المظلة مثلا: يتجمد الزمن ويثبت بوقفة مجموعة من الناس تحت مظلة «الاوتوبيس». وخلال تلك الوقفة تتعدد صور ومشاهد غريبة ومتناقضة أمام انظار أولئك المنتظرين تحت المظلة، فثمة صورة لرجل يندفع كالمجنون لأنه مطارد برجال وغلمان يتصايحون «لص. . . امسكوا اللص» واذ قبضوا عليه انهالوا صفعا ولكما دون أن يتحرك الشرطي الذي يشهد الحادث فاشتبك بدوره معهم، وذلك تحت «رزاز متواصل تحول إلى مطر منهمر». ثم تركب على هذه الصورة ـ صورة لنفس اللص وهو يخطب في مطارديه الذين صاروا أنصارا يحسنون الاصغاء لكلماته الحماسية بينما الشرطي يراقب دون مبالاة. وثمة صورة أخرى ثبتت على الاجتماع الحماسي ـ صورة صدام بين سيارتين نتيجة سرعتهما الجنونية أدى إلى انفجارهما ومن ثم مصرع ركابهما. وحينئذ يثب على صورة الصدام ـ مشهد اكثر غرابة: فلقد كف اللص عن خطابه الخطير وتجرد من ملابسه تماما وجعل يرقص فوق حطام السيارتين وجثث القتلى. ثم تتوالى صور أخرى عديدة ركبت بعضها فوق البعض الآخر: «رجل وامرأة» تعريا ومارسا الجنس فوق جثة قتيل من قتلى السيارتين و«قافلة جمال» يقودها رجال ونساء من

(١) نجيب محفوظ. دنيا الله ص ١٣٧.

(٢) لا تعارض بين مفهوم المونتاج الزمني (الذي يعني تثبيت المكان) وبين صور المكان المستقبلية في هذا النص وغيره لأننا نقصد ثبات المكان ذي الإطار الزمني الأصلي.

البـدو، و«سيارات سياحية تحمل اجانب» و«عمال» حضروا باللوريات، وشيدوا قبرا دفنوا فيه العاشقين العاريين الحيين اللذين لم يكفا عن ممارسة الجنس، و«رجـل تربع على القبر يرتدي روب القضاء ينطق بحكم لا يسمعه أحد. و«معركة» تنشب بين البدو والاجانب و«ورجال» يرقصون عرايا حول القبر و«رجل» يثني على ما يجري امامه قائلا «برافوا. برافوا» و«رجال » يتجولون ثم يطاردون الرجل الذي يستحسن المشاهد. واخيرا تعلو كل الصور المركبة صورة الشرطي وهو يطلق رصاصة على المنتظرين تحت المظلة لمجرد أنهم لفتوا نظره إلى ما يجري أمامه وأمامهم، فانفصلت رؤوسهم وتوسدت الطوار تحت خيوط المطر المنهمر[١].

ويتمثل المونتاج المكاني أيضا في قصة «فنجان شاي»، حيث يعرض المؤلف طائفة من المناظر في زمن ثابت أو يكاد يكون ثابتا ينحصر في لحظات يحتسى خلالها رجل — في فراشه — كوب شاي. ومع رشفات الشاي تتوالى أمـامـه مشـاهد ليست مظاهر لهموم العالم وتناقضاته سواء منها ما يتصل بالصراع الدموي الراهن، أو ما يتصل بالصراع العقائدي أو ما يمس المبدأ الاخلاقي، وهذه المشاهد تراكمت جميعا مشهدا إثر مشهد في وقت واحد هو الفترة الزمنية التي استغرقها احتساؤه لفنجان الشاي حتى فرغ منه — يقول الرجل لزوجته راغبا في أن تدعه في هدوء فلا تحادثه في أي موضوع «هذا وقت الشاي والجريدة فلا تفسدي عليّ اطيب اوقات اليوم [٢]». ولقد قوى الاحساس بثبات الزمن وتجمده، انصراف الزوجة وعودتها بسؤاله عن فراغه من شرب الشاي «شربت شايك[٣] ؟»، حيث قدرت المدة التي تلائم فراغ الزوج من شرب شايه وهي في اعتبارها قصيرة ولكنها — كما رأينا[٤]

(١) تحت المظلة ص ٣ وما بعدها.
(٢) نجيب محفوظ. شهر العسل ص ٧٦.
(٣) السابق ص ١١٤.
(٤) أنظر القصة في مجموعة شهر العسل ٧٦ — ١١٤.

ــ تضمنت العـديد من المشاهد والصور المركبة والمتراكمة بعضها فوق بعض في ذهن الزوج.

واغفـاءة العجوزفي قصة «نافذة فوق الدور الخامس والثلاثين» وهو ينتـظر مجمـوعة من الأصدقاء أوشكوا على الحضور للاحتفال بعيد ميلاده السبعين ــ هذه الاغفاءة كما يفصح عنها ذلك العجوز استغرقت «أقل من خمس دقائق [(١)]»، توالت خلالها أفكار عديدة ذات صور متخيلة وضعت ــ في ذهنه ــ كل صورة فوق الأخرى، بحيث بدا لنا الزمن فاقدا لخاصيته المتحركة او النامية.

إن عنـاية الكـاتب بالمونتاج في تلك القصص التي ذكرنا ــ وباقي قصص تيار الوعي ــ راجعة إلى وظيفة المونتاج الفعالة التي تتوافق ومنهج القص بتيار الوعي ، لأن المونتاج «تعبير عن الحركة وطبيعة الفكر المزدوجة [(٢)]»، بينما يعني منهج تيار الوعي بتقديم «العنصر المزدوج في الحياة الانسانية، أي الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية في وقت واحد[(٣)]» وبما أن المونتاج تعبير عن الازدواج الفكري أو الحركة الثنائية، فان اعتماد الكاتب عليه اعطاه مرونة الحركة إذ مكنه ذلك من «تحريك» الشخصيات المركزية في القصص تحريكا متقدما ومترابطا أى دفعها تجاه مستقبل الفعل مرة كرؤية محتملة، وردها الى ماضيه كتصرف حدث ووقع، وذلك على الرغم من وضع تلك الشخصيات في إطار حاضرها. ولقد تحققت هذه الامكانية للمونتاج ــ كما رأينا ــ في مواقف كل من «عبـد العظيم» في قصة «جوار الله». و«علي موسى» في «المتهم» والرجل في «العرى والغضب» ومن ناحية ثانية فان المونتاج ــ الى جانب ذلك ــ جعل : اللامنطقي وغير المنسجم كما لو كان هو المنطق

---

(١) السابق ص ٢٤٢.
(٢) الدكتور طه محمود طه، القصة في الأدب الانجليزي ص ٢٠٥.
(٣) تيار الوعي في الرواية الحديثة ص ٧٥.

والانسجام في تحت المظلة[1]، وجعل حلم اليقظة يبدو حقيقيا في «نافذة فوق الدور الخامس والثلاثين» والتخيل واقعيا في «فنجان شاي».

(١) غالي شكري : صراع الأجيال في الأدب المعاصر. دار المعارف سنة ١٩٧١ ص ١٥٦.

الفصل الرابع

اللغة

لا يمكن لنا أن نكتفي بالوقوف عند مقدرة الكاتب على الاستخدام اللغوي الفصيح عند تناول اللغة في هذه المرحلة، لأن نجيب محفوظ – إلى جانب امتلاكه لهذه المقدرة كما يشهد اي من نصوصه القصصية – قد طور لغة النص في أعماله الحديثة تطويرا يتمثل في عدة ظواهر تجعل لغة النص هنا مغايرة لما اتسمت به لغة النص في المرحلتين الأولى والثانية.وتتمثل الظاهرة الأولى في «تعدد الصيغ الفعلية»، التي تعنى المراوحة في انص بين صيغ الأفعال ذات الدلالات الزمنية المختلفة وهي ظاهرة لا تتضح إلا في منهج تيار الوعي الذي انتهجه المؤلف في العديد من قصص هذه المرحلة كما بيننا.

ولكن هذه المراوحة لها دلالة على أن كلا من صيغة المضارع والأمر تعبير عن لحظة حاضرة (أو مستقبلية) تهدف إلى ربط القاريء بأزمة الشخصية بينما تمثل الصيغة الماضية تدعيما للحاضر (والمستقبل) وتنويرا له. فمنظور الزوجة في قصة «موعد» – يتناول بداية اجراءات مضى زمنها لكنها تعد تنويرا ضروريا لكي نقترب من مركز الأزمة – شخصية الزوج المهموم – ويحدد الكاتب ذلك هكذا: «اسعد ما في اليوم هو هذا الوقت من الليل. انتهت متاعب الواجبات المنزلية، استقر كل شيء في موضعه على أحسن حال. حتى المطبخ بات أنيقا نظيفا كأنه معروض للبيع. الخادمة آوت إلى غرفتها لتنام[1]...» فتوظيف صيغة الماضي لرصد هذا الجزء من الوعي يوحي باحتمال حدوث هزة مفاجئة لهذا الاستقرار الذي وقع في

---

(١) نجيب محفوظ: دنيا الله ص ٨٠.

خاطـر الـزوجة، الأمر الذي استدعى وجود التعبير بصيغة آنية ترصد جوانب تلك الهزة المحتملة وهي الصيغة الأقدر على خلق شعور إيجابي تجاه الحدث بعد أن اخذت بيده مترفقه ــ «بداية الصيغة الماضية» ولذلك فقد عمد الكاتب إلى نقل وعي الزوجة بصيغة الحاضر على هذا النحو: «لم يبق إلا جلسة مريحة طويلة يبهجها الحب العائلي حول الراديو المردد لشتى المسرات ولولو الصغيرة لا تنام. لا تود أن تنام ولا أن تكف عن اللعب والشقاوة ولكن هذا السيد.. هذا الزوج السعيد ما باله؟ لولو العزيزة لا تدع لها فرصة للتفكير إنها ترمي بنفسها عليها بلا نذير[1]...

وعنـدما تتجه المرأة بوعيها إلى الزوج يواصل الكاتب تحديد الوعي بالـزمن الحـاضر: «ها هي تختلس النظرات اليه رغم موقفها الدفاعي الدائم من لولو... وها هو غارق في مقعده..» ولكن الكاتب سرعان ما يجعل الزوجة ترتد إلى الماضي حينما تنقل أفكارها عن الزوج: «معهم لكن ليس معهم. في بعض رحلاته التجارية كان أقرب إليهم مما هو الان... يمعن في الشراب ليلة بعد أخرى. ويفرط في التدخين. فدائما تتلوى حول رأسه السحابات الشاحبة. ولم يكن يضايقها أن يذهب كل مساء ثم يعود إلى بيته فيحيي جلسة عائلية دافئة بالمحبة والمسرة.. هكذا مضت حياتها الزوجية القصيرة السعيدة[2]..».

ثم لا يلبث الكاتب أن يعود إلى التعبير عن الحاضر من خلال وعي الزوجة: «يا لهذه الطفلة الصغيرة التي لا تتعب من الشقاوة أبدا.. إنها تحمل على أبيها لكنها سرعان ما تصد عنه لفتور استجابته واستسلامه دون دفاع مثمر، حتى الكأس التي أراقتها عند تعلقها بالترابيزة لم تغضبه.

فهذا الارتداد إلى الماضي ليس يهدف هنا إلا إلى القاء مزيد من الضوء على حاضر شخصية الزوجة واستظهار أسباب معاناتها التي تعد في الوقت

(١) السابق ص ٨٠.
(٢) السابق ص ٨٠ ــ ٨١. (٣) السابق ص ٨١.

ذاته مدخلا لفهم حقيقة الزوج والوقوف على متاعبه.

وحينما يرصد الكتاب تيار وعي الزوج، يتغير باستمرار زمن الفعل في الموقف الواحد. أي تشتمل اللحظة على أكثر من زمن، وذلك عن طريق تشابك الحاضر بالماضي بالمستقبل: فالرجل المهموم تحوم أفكاره حول سبب الهم الذي مهدت له الزوجة منذ قليل: «إنها تنطق عن قلب صادق وأسفاه. قلب ملؤه خوف حقيقي. قلب يكابد ارهاصات احزانه ووحدته الآنية». وواضح أن نقل وعي الزوج هنا — إنما تم بواسطة التعبير بصيغة الحاضر او الان، أي بصيغة تتناول واقع اللحظة — طالت أم قصرت — التي يعيشها الزوجان بالفعل.

ولكن الكاتب سرعان ما يعتمد «المستقبل» وهو يعبر عن طموح «الزوج» وتطلعه الى ضرورة وجود «مهرب» غير المكان الحالي — يستقبل كل مهموم ينشد الخلاص: (لعله كان من الأجدر أن يجد «مهربا» بعيدا عن بيته، أن يشرب في حانة من الحانات...) ثم يرتد الكاتب إلى الماضى هكذا: «ولكن حنينه القاسي وأشواقه الملتهبة ويأسه العميق منعته من الهرب، وشدته الى مأواه الحنون[1]...».

ويتضح هذا التعدد أيضا في قصص تيار الوعي الباقية فشرشاره في الخلاء يمثل وجوده في « شرداحة » وسط الأعوان المدججين بالسلاح حالة من التوتر ليس فقط لأهل الحي ولكن له أيضا « لقد جاء للانتقام » و « ليشفي غليل عشرين عاما من النفي[2] .. » وهنا يتوقف التعبير قليلا بالصيغة الحاضرة لنفهم سر هذا التوتر. إن الصيغة الملائمة هي الصيغة الماضية التي تفسر التوتر الراهن « الألم والهوان والعروس الضائعة الملاعب القديمة ووجه زينب (زوجته التي أرغمه لهلوبه على تطليقها ليلة زفافها إليه) الذي احببته مذكان في العاشرة[3] .... »

(١) السابق ص ٨٧.

(٢) نجيب محفوظ: خمارة القط الأسود ص ٣٣.

(٣) السابق ص ٣٧.

فقد أوضحت هذه الرجعة السريعة إلى الماضي سبب التوتر الذي هو نتيجة رغبة حادة في اللحظة التالية . . في المستقبل لقد كان الدافع إلى ذلك أنه « طوال عشرين عاما لم يتحرك بغير الحقد قلبك . . . » أي أن عذاب الماضي وقسوته كانت خلف استعمال الصيغة التالية : (وبعد قليل لن أتحسر على ضياع ما ضاع من عمر عندما أطرحك بالهاوية تحت قدمي وأقول لك « طلق » بذلك أسترد عشرين عاما مفقودة في الجحيم[1] . . .) وهي صيغة المستقبل الذي تضمنت صورة مفسرة ومبررة بتلك الصورة الماضية التي سبقتها . .

وثمة ظاهرة أخرى يمكن تبينها في قصص تيار الوعي وهي « تنويع الضمائر العائدة » الخطاب والغيبة والتكلم . وهو تنويع يتناسب مع الحالة الشعورية المتدرجة التي تتعرض لها الشخصية ، ويمكن لنا أن نوضح هذا الارتباط بالعودة إلى نص من نصوص تيار الوعي . وليكن مثلا النص الذي يصف حال « أحمد عنبه » في قصة « السكران يغني[2] » فأحمد عنبه اختفى عن أعين « مانولي » خلف أحد البراميل فاذا ما أغلقت الحانة أبوابها خرج من مكانه قاصدا درج النقود : وينقل الكاتب وعيه في هذه الحالة هكذا : « ضائع تماما ولكن ها هو الدرج المنشود . ها هنا توجد نقود « مانولي » التي يكسبها من بيع أقداح النبيذ المقطر من نيران الجحيم وفي سره سب ولعن. وتخيل حانقا المتسكع في الشارع الضيق شبه المظلم الذي يضيئه فانوس واحد في طرف منحدرة عند اتصاله بشارع البواكي . . . لا شيء البته يا مانولي الكلب . أتأخذ الايراد معك ؟ ألا تترك مليما ؟ أليس الحانة آمن على النقود من الطريق والبيت . . » ولما قرصه الجوع في الظلام لم يجد غير زجاجة نبيذ فأفرغها في جوفه : « رهيب جليل لا مثيل له ولا يقدر بثمن ولا وجه لانفاق النقود خير من الخمر فلا موجب للزعل . المؤسف حقا أن يفوت عربتك الكارو موسم القرافة غدا (فلعنة الله عليك يا مانولي » وعندما يفرغ عنبه في الجوف زجاجة ثانية وثالثة يسيل وعيه على هذا النحو : « ما أفظع الظلام والعماء -

(١) السابق ص ٣٧ .

(٢) نجيب محفوظ : خمارة القط الأسود ص ٧٤ . والأهرام ع (٥/٤/٦٦) ص ١٥ .

ليشرب حتى يروى . وليؤجل الشروع في الهرب حتى يقوم العسكري بدورة المرور . ولكن الظلام يقوم كالسد . وله أنفاس مخمورة وقبضة من الصخر . وها هي زجاجة من المياه النارية ، ويجب أن يحكي وليكن فوق البار ، مضى مانولي والنقود معه فإلى الجحيم يا مانولي . وليس العن من الجحيم إلا الظلام . والحق أنك عدو الظلام . إني أعمل في الشمس وأنام تحت النجوم وفي ليالي الشتاء يضيء فانوس الحارة حجرتي في البدروم . وضربت من الرجال عدد يفوق الحصر . وأوصى جسدي على العصي بلا خوف ولكني أخاف أن يمزق جلبابي الوحيد . وحماري يشدني وهو عار فلا يتعرض له أحد أما أنا فلا غنى لي عن الجلباب والخمر[2] » .

فالنص كما هو واضح يشتمل على عدة ضمائر مختلفة - الغائب - الخطاب - المتكلم - وذلك خلال عرض وعي أحمد عنبه الذي يصف لحظة شعورية واحدة ، والسؤال الآن ما دلالة هذا التنوع ؟ أي هل ينطوي على ارتباط بحالة أحمد عنبه الشعورية ؟ . وتتضح هذه الدلالة في التعرف على الحالات المختلفة التي يمر بها أحمد عنبه إلى استخدام ضمير الخطاب حينما يشتد الشعور ويتوتر بينما يوظف ضمير الغائب كتحديد لسبب التوتر - على حين يتولى ضمير المتكلم الانزلاق أكثر إلى الداخل لعرض نتيجة الانفعال المسبب في صورة تمثل الأسى والقنوط . فأحمد عنبه عندما يكتشف خلو الدرج من نقود الحانة المنشودة يتوتر ويصاب بالغضب والهياج ومن ثم فانه يتوجه بالخطاب إلى مانولي كما لو كان حاضرا أمامه - يتوجه إليه باللوم والسب ، « لا شيء البته يا مانولي الكلب . . أتأخذ الايراد معك . . الخ » ولكن هذا الاستخدام لضمير الخطاب بوصفه دالا على توتر الشعور قد بني على شعور آخر متطور عنه وهو شعور « الحنق » أو بداية الغضب أو الانفعال وهو الشعور الذي تولى الافصاح بضمير الغياب « وتخيّل حانقا المتسكع في الشارع الضيق . . . » على حين قد عمد إلى توظيف ضمير التكلم يصور به نتيجة تيار الشعور المتدرج

(٢) السابق ص ٧٥ - ٧٦ .

« الحنق ـ الغضب الهائج » وهذه النتيجة هي « الأسى والقنوط » . « إني أعمل في الشمس وأنام تحت النجوم . . . وأرمي جسدي على العصي بلا خوف ولكني أخاف أن يمزق جلبابي الوحيد . . . » . ونجد مثل ذلك في قصص تيار الوعي حيث توظف الضمائر توظيفا دالا على الحالات الشعورية المختلفة داخل الشخصية في اللحظة الواحدة .

والظاهرة الثالثة التي استجدت على لغة الكاتب في قصصه الأخيرة التي تندرج تحت « المرحلة الحديثة » هي ظاهرة « التكرار » أي تكرار الكلمة أو الجملة . أو العبارة داخل البنية الأسلوبية . وينبغي أن لا تثير هذه الظاهرة اتهاما بضآلة محصول الكاتب من المترادفات ، أو عجزه عن استخدام الضمير العائد بدلاً من التكرار . إن مثل هذا الاحتمال قد يثار نتيجة النظرة العجلى إلى النص من جهة ، والقصور في متابعة تطور الكاتب من جهة أخرى .

وأمام احتمال كهذا ، يتحتم علينا أن نتناول « التكرار » الذي يكثر في المقطع الواحد من القصة ـ فضلا عن كثرته وانتشاره في القصة كلها . ويلاحظ أن هذا التكرار يرد بكثرة في أغلب قصص هذه المرحلة على النحو التالي : فبمراجعة متأنية للغة القصص التقليدي المطور ، لم نجد سوى عدد من القصص عمد فيها الكاتب إلى « التكرار » ـ هي : دنيا الله ـ حلم نصف الليل ـ قوس قزح ـ تحت المظلة ـ الوجه الآخر ـ الحاوي خطف الطبق : ففي دنيا الله يصف الكاتب حال « عم ابراهيم » الهارب أثناء وجوده مع عروسه الصغيرة على الشاطىء ، حيث كرر كلمة « السعادة » ثماني مرات هكذا : (وضحك متسامحا ، ربما حام حوله كدر ولكنه كان مصمما على السعادة ، **السعادة** التي يدرك أكثر من غيره كم هي زائلة لم يكن يطمع في أكثر من الاحتفاظ بما نال من **سعادة** إلى حين ، وألا يقع القبض عليه قبل أن تنهار دعائم **سعادته** انهيارها الطبيعي بانفاق آخر مليم مما يملك . لذا أصر على **السعادة** رغم ما يبدو من محبوبته من مشاكسة. وتاقت نفسها إلى رؤية الاسكندرية لكنه رفض باصرار فعادت تقول بمكر موروث عن الأرصفة « قلت لك إني فاهمة » فكان جوابه أن ابتاع لها حلية لطيفة . ووضع بين يديها فاكهة وشرابا

وسجائر محرمة . وقبل خدها المتورد وابتسم لها في حنان قائلا : انظري إلى البحر والسماء ، **واسعدي** بما بين يديك وليكن ريقك شهدا . . أراد لها أن **تسعد** كما **يسعد**[١] . . . »

وقد كرر الكاتب الفعل « رأى » ست مرات في موضع تصويري آخر لعم ابراهيم : (. . وكان من قبل يسير مطرق الرأس لا يرى من الدنيا الا التراب والطين ، أو لا يرى الا شواغله وهمومه أما هنا فرأى ما لم يكن يراه ، رأى الفجر في طلعته السحرية . والغروب في عجائب ألوانه التي تنساب عن الشفق ورأى النجوم الساهرة والقمر الساطع والآفاق اللامتناهية . رأى ذلك كله بقوة الحب الخالقة حتى عجب كيف يوجد بعد ذلك النكد[٢] . . .) **وقد تكررت أيضا ـ بواسطة هاتف داخلي هتف بعم ابراهيم بعد أن ضبط زوجته الصغيرة تحاول سرقته ـ تكررت العبارة التالية مرتين : « وسمع صوتا حنونا في أعماقه » أوهبها النقود وسرحها فقال له : « لم تزل لي أيام » فقال له : « أوهبها النقود وسرحها**[٣] . . . »

ولقد كرر الكاتب في نفس القصة الفعل «يرضى» خمس مرات حيما لجأ عم ابراهيم إلى جامع ابي العباس بعد أن وهب الزوجة الصغيرة كل ما يملك وسرحها يناجي الرجل ربه قائلا : «لا يمكن أن يرضيك ما حصل لي ولا ما يحصل في كل مكان. صغيرة وجميلة وشريرة أيرضيك هذا وأبنائي أين هم. . أيرضيك هذا ؟ والعالم يطاردني لا لشيء إلا أنني أحبك فهل يرضيك هذا ؟ وأشعر إنا بين الملايين بوحدة قاتلة. . أيرضيك هذا![٤]. . » .

---

(١) نجيب محفوظ . دنيا الله ص ٢١ ـ ٢٢ .
(٢) السابق ص ٢٢ .
(٣) السابق ص ٢٣ .
(٤) السابق ص ٢٤٠ .

وفي قصة «حلم نصف الليل» تتكرر هذه الصيغة «يا أم عباس الله يسامحك..» أربع مرات ، على لسان عباس [١]. و«هذا هو عين العقل» تتكرر في قصة قوس قزح ست مرات على لسان حسن دهمان [٢]. كلما اتخذ قرارا يتعلق بشأن اسرته، حتى ولو كان جائرا و«المطر» تتكرر في «تحت المظلة» كثيرا كما نجدها في النص التالي : «واشتد الرزاز فتواصل أسلاكا فضية برهة ثم انهمر المطر. خلا اطريق الا من المتعاركين والواقفين تحت المظلة. نال الاعياء من الرجال فكفوا عن تبادل الضربات ولكنهم أحاطوا باللص. وتبادلوا كلمات غير مسموعة معه وهم يلهثون ثم انغمسوا في مناقشة هامة لم يميزها أحد دون مبالاة بالمطر. التصقت الملابس بأجسادهم ولكنهم وأصلوا النقاش باصرار وبلا أدنى أكترات بالمطر. ووشت حركات أللص بحرارة دفاعه ولكن لم يصدقه أحد، ولوح بذراعه فكأنما يخطب ولكن ضاع صوته في البعد وأنهال ألمطر أنه بلا شك يخطب، وها هم يصغون إليه، تطلعوا إليه خرساً تحت المطر [٣]». وتتكرر كلمة المطر بعدد متفاوت في مواضع اخرمن من القصة[٤]. وفي «الوجه الآخر» تتكرر «الأشباح» ست مرات في الموضع الواحد [٥].. كما يستخدم حرف الاستقبال «السين» أربع مرات في فقرة قصيرة آخر القصة[٦] وتتردد جملة «وسع لغيرك» تردد ملحوظ في الحاوي خطب الطبق [٧].

ويلاحظ «التكرار» ايضا في اسلوب تيار الوعي كما في قصة المتهم اذ تكررت الصيغة لا يذكر «سبع مرات في وعي «علي موسى» وبغير صوت

(١) نجيب محفوظ. بيت سيء السمعة ص ٢٢ ـ ٣٣.
(٢) السابق ص ٣٥ ـ ٤٧.
(٣) نجيب محفوظ. تحت المظلة ص ٦.
(٤) السابق ص ٨ ـ ١٠.
(٥) السابق ص ٦٢ ـ ٦٣.
(٦) السابق ص ٦٤.
(٧) السابق ص ٦٧، ٦٩.

بعد ان اظهر الضابط استهانته وضجره «اتظن ان حادثتك شيء يذكر بالقياس إلى الحوادث؟ تكررت الصيغة «لا يذكر» هكذا: «كل هذا العذاب شيء لا يذكر. الامال المهددة بالتلف شيء لا يذكر. العداوة الغامضة الاسباب بينه وبين الفلاحين شيء لا يذكر. السماء المترامية التي وقع تحتها الحادث اهي شيء ايضا لا يذكر... وقد تهزأ الملابسات بذكاء النيابة. وهل ادخالي الى السجن بلا ذنب شيء لا يذكر.... وقد تم التعارف بيني وبين اشياء لم اعرفها قبلا الا — بالسماع: المصادفة — القدر، الحظ، المنية، والعمل، الفلاح والضابط الافندي، الرياح الموسمية، البترول، سيارات النقل قراءة الصحف في النقطة، ما يذكر وما لا يذكر. كل شيء يجب ان يعاد التفكير فيه، كل شيء كشيء وككل. يجب ان نبدأ من الالف لنفهم كل شيء ولنسيطر على كل شيء، وحتى لا يوجد شيء لا يذكر[1]».

وكلمتا «سعيد» و«سعادة» تغطي اغلب صفحات قصة «الرجل السعيد»[2] و«داهية» التي يقصد بها الطرد تتكرر في وعي المرأة العجوز في قصة زيارة عندما رغبت في طرد الخادمة [3] وكذلك تتكرر جملة «لفت الانظار» فرجل طاعن في السن وغاية في الوقار إذا جلس في قهوة بلدية صغيرة مزدحمة بالصعاليك — لا بد أن يلفت الأنظار[4] وفي نفس القصة يتكرر أسم الشخصية «زينب[5]» كثيراً كما يتكرر أسم فردوس في قصة «فردوس» مرات عديدة [6] و«صيغة» الزجاجة والعبلبة تذكر في أغلب مقاطع قصة الجريمة[7].

والاتجاه «الحواري» حافل أيضا بمثل هذا الترديد للكلمة والجملة والعبارة، فنقف على ذلك في قصة أو حوارية «روبابيكيا» إذ تكررت كلمة

---

(١) نجيب محفوظ. خمارة القط الأسود ص ٦٩ — ٧١.
(٢) السابق ص ١١٠ — ١١٣.
(٣) السابق ص١٧٠ وما بعدها ٢٠٧
(٤) السابق ص ٢٠٤.
(٥) السابق ص ٢٠٧.
(٦) السابق ص ٩٨ وما بعدها (٧) الجريمة: ص١٤٩وما بعدها

«العون» ثلاث مرات [١]. والموت «في العالم الاخر» تتردد خمس مرات في لقطعة حوارية هكذا :

ـ ليس الا ان تؤجل اعلان الوفاة

ـ ولكن للموت احترامه

ـ احترام الموت بعد الدستور والطب.

ـ لعله يلتقي بالموت لاول مرة في حياته

ـ لا تطالبنا بالتفريط في الحياة باسم احترام الموت، ابق لصق صديقك حتى تنتهي السهـرة. واحتفـل بالمـوت بعـد ذلـك ما شاءت لك انسانيتك[٢] . . ».

وفي شهر العسل تستخدم الصيغة «قالت لي ابق هنا حتى أرجع» خمس مرات في الموقف الحواري الواحد هكذا. فعندما سأل الشاب ـ الرجل الغريب الذي يحتل الشقة زاعما أنه ابن أم عبدالله الخادم والتي استدعته ليحل محلها بالشقة نظرا لسفرها المفاجيء رغم انه لا يحسن العمل : يقول الشاب :

ـ ولم استدعتك امك اذا كنت لا تحسن شيئا ؟

ـ لأحل محلها في أثناء غيابها.

ـ ولكنها تقوم هنا بكل شيء.

ـ قالت لي ابق هنا حتى أرجع.

ولما وجد الشاب ان من العبث التفاهم معه طلب منه الخروج :

ـ أتطردني ؟

ـ لا حاجة بنا إليك.

ـ قالت لي إبق حتى أرجع.

ـ ولكني صاحب الشقة.

---

(١) نجيب محفوظ. الجريمة ص. ١٤٩ وما بعدها.

(٢) نجيب محفوظ. حكاية بلا بداية ولا نهاية ص ١٨٥.

ـ انا لا اعرف إلا امي
ـ أتريد أن نبقى بالقوة.
ـ سأبقى حتى ترجع.
ـ ولكننا لا نريدك
ـ سأبقى حتى ترجع
ـ اذهب في الحال.
ـ قالت لي ابق حتى أرجع[1]

وكذلك يتكرر الفعل «أرى» خمس مرات. وجملة «الله اكبر» سبع مرات في موقف واحد في قصة «روح طبيب القلوب» الحوارية. فعندما أبصر الضرير بواسطة معجزة طبيب القلوب الكائن في ضريح الولي رفع يديه صوب السماء وهتف أمام المنتظرين للمعجزة :

ـ أشهد الله أني أرى. أشهد الله أن بصري ردّ إليّ ثم صاح أرى الضياء، أرى الناس، أرى السماء، وقد رأيت الروح.
ـ تجسدت لعيني في صورة فتاة ترسف في الأغلال.
ـ الله أكبر... الله أكبر.
ـ فككت أغلالها بمشيئة الله.
ـ الله أكبر... الله أكبر.
ـ وهي تقطر بهاء وجلالا وجمالا.
ـ الله أكبر... الله أكبر.
ـ وبإذن الله سوف تظهر للأعين المؤمنة.

وحينما تظهر الفتاة يتعالى الهتاف من الأعماق ويركع الجميع في خضوع مرددين للمرة السابعة والأخيرة :
ـ الله أكبر[2]... كما تتكرر الجملة في موضع آخر من القصة أربع مرات

(١) نجيب محفوظ. شهر العسل ص ٧ ـ ٩
(٢) السابق ص ١٣٠ ـ ١٣١

وتتكرر «تباركت يا طبيب القلوب» ثلاث مرات، و«سمعا وطاعة» ثلاث مرات، كما تتردد أداة الاستفهام «أين» ثلاث مرات [1]. ونجد ذلك التكرار في قصة موقف وداع [2].

والحق أننا بعد وقوفنا على ظاهرة التكرار في هذه النصوص وفي نصوص أخرى عديدة — وهي شائعة كما لاحظنا في كل اتجاهات الحدث التي ذكرنا . — لا نظن أن «التكرار» ناشيء عن قلة في امتلاك «المرادف» ولا عجز عن استخدام الضمير «العائد» : ذلك لان للتكرار هنا دلالته الفنية بالنسبة لحركة الشخصية ونموها، أو لتطوير الحدث.

فالتكرار (كلمة — جملة — عبارة) متعمد ومقصود لانه نتيجة رغبة في توظيف «التعبير المناسب والملائم»، فإذا ما تناولنا التكرار في نصوص قصة «دنيا الله» — التي أوردناها، وتذكرنا جوهر الحدث أو الشخصية الذي ينحصر في معاناة عم إبراهيم التي أوصلته إلى التخلي عن ماديات العالم — لوجدنا أن الالحاح على الصيغة الواحدة، وتعديدها، يفسر حاجة الشخصية إليها . ومن ثم يتحقق الاقتناع بها . فعم إبراهيم كادح يائس . الأبواب كلها بدت موصدة . والحاضر والمستقبل مجللان بالسواد . فضلا عن الماضي . والكل منصرف عن همه ومتاعبه ، حتى أحداث العالم الخارجي لا تبشر ببصيص أمل - ومن ثم فقد كان من الحتم أن يحل مشكلته بنفسه ويطفيء ظمأه - ولو لبعض الوقت - إلى الحياة السعيدة الخالية من الهمّ . لذا فقد أتى الكاتب بكلمة « السعادة » مكررة لتدل على تصميم الرجل على نسيان الهم . وإصراره على أن يكون سعيدا بأية صورة . فهذه هي المرة الأولى التي يكون فيها سعيداً .

ولكن عم ابراهيم الذي عانى الهم وشظف العيش ورداءته حينما امتلك تلك السعادة عن طريق السرقة — تفجر في نفسه «إحساس» طاغ نتيجة تحقيق الاكتفاء المادي بالبزخ والزواج من جميلة صغيرة السن بعد عوز

(١) السابق ص ١٣٤، ١٣٧، ١٤١، ١٤٩

(٢) السابق ص ١٥٢ — ١٥٣

شديد ـ هو إحساسه بالتوازن النفسي الذي جعله يعيد النظر في موقفه الماضي من الحياة فقد «كان من قبل بسير مطرق الرأس لا يرى من الدنيا إلا التراب والطين او لا يرى إلا شواغله وهمومه » وهذا الإحساس «بالتوازن» جعله يدرك المنظورات إدراكا جديدا، ومن ثم فقد وظف الكاتب الصيغة «رأى ـ يرى» وكررها خمس مرات هكذا (أما هنا فرأى ما لم يكن يراه) رأى الفجر في طلعته السحرية. والغروب في عجائب الوانه التي تنساب عن الشفق ورأى النجوم الساهرة والقمر الساطع والآفاق اللامتناهية. رأى ذلك كله بقوة الحب الخالق ـ لتدل الصيغة المكررة ـ على ذلك الادراك الجديد لمظاهر العالم ـ وتتلاءم معه وهو الادراك، الصوفي الذي دعاه ـ بالضرورة ـ إلى التخلي عما يربطه بماديات العالم ومن ثم تكررت في داخله، العبارة «أوهبها النقود وسرحها» مرتين لتؤكد هذا الادراك، كما أن هذا «الادراك الجديد لكي تكتمل رحلة الرجل ـ ألجأه إلى مناجاة الخالق مستخدما الصيغة «يرضى» خمس مرات لتلائم ادراكه، وتتناسب معه، وتدل في نفس الوقت على مدى شوقه إلى «الوصول» بمعناه الصوفي : «لا يمكن أن يرضيك ما حصل لي ولا ما يحصل في كل مكان صغيرة وجميلة وشريرة (يقصد زوجته) أيرضيك هذا وأبنائي أين هم.. أيرضيك هذا ؟ والعالم يطاردني لا لشيء إلا أنني أحبك فهل يرضيك هذا ؟ وأشعر بين الملايين بوحدة قاتلة أيرضيك هذا ؟

وتكرار صيغة «يا أم عباس الله يسامحك» في حلم نصف الليل ـ تفيد توعد عباس لأمه المزواجة بعد وفاة الأب ـ لأنه ـ كما يقول ـ «لا يصح أن يحل محل الأب رجل اخر»[1] وتدل على تصميمه على تنفيذ قراره بإبعاد كل رجل ـ بالقتل ـ يتزوج من أمه. وتكرار «المطر» كثيرا في تحت المظلة ـ يدل على شوق الكاتب ـ أو المكتفين بالمراقبة تحت المظلة ـ إلى إستمرار وتواصل سقوط الماء الذي يغسل ألارض أو يطهرها مما حل بها من

(١) نجيب محفوظ بيت سيء السمعة ص ٢٢

آثار المطاردة. والقتل والحرق والطين. والمشاجرات، والكلام الذي لا جدوى منه، والتآمر المخزي، ويتوافق تكرار «المطر» والمعنى المختفي خلف الصورة الدموية المتطرفة — وهو الحاجة الماسة الى وجود المخلص.. من يملك ضمان استمرارية المطر، وتواصل لازالة لكل رديء، حتى أولئك الذين اكتفوا بالمراقبة. وأصابهم في النهاية رصاص الشرطي الذي أسقط رؤوسهم «فتوسدت الطوار تحت المطر[1]» وعلى هذا النحو من «دلالة» تكرار الصيغة — على الالحاح أو التاكيد على المعنى، «وتلاؤمها» للحال التي تخضع لها الشخصية - على هذا النحو نفهم تكرار الصيغة الواحدة في النصوص التي اوردناها منذ قليل من قصة: المتهم — إذ تتكرر «لا يذكر» لتدل على مدى ستهانة الضابط أو السلطة بحال «علي موسى» — و«الرجل» السعيد حيث تردد «السعادة» لتفيد غياب الاستقرار والتوازن من حياته الشخصية و«الجريمة» — التي يدل تكرار «الزجاجة والعلبة على تذكيرنا بأهميتها في كشف شخصية القاتل. و«رحلة»، و«فردوس» يتكرر الاسمان «زينب وفردوس» ليدل تكرار كل منهما على مدى تعلق الشخصية بملامح الحب القديم. و«روح طبيب القلوب» حيث يفيد تكرار الصيغة «أرى» أن الرؤية غير عادية إذ هي إبصار بالقلب لا بالعين للقوة الخالقة التي تبدو في مظاهر الكون — ابصار لا يصل اليه سوى المتجردين: «أشهد الله أني أرى.. أرى الضياء.. أرى الناس.. أرى السماء.. وقد رأيت الروح..» — ويدعم دلالة تكرار الصيغة على أن الرؤية غير عادية — تكرار تكبيرة المشاهدين «الله اكبر» وذلك لسبع مرات كما ذكرنا حينما أعادت تلك القوة الخالقة البصر إلى الشاب الضرير. فرأى بالقلب تلك القوة التي تمثلت في مظاهر الكون: «الضياء.. السماء.. الناس..» والتي أصابته بالدهشة ومن ثم ناسبْ التعبير عن هذه الحالة — الإتيان بالصيغة الدالة على الرؤية القلبية متكررة، أو متعددة على النحو الذي

---

(1) نجيب محفوظ تحت المظلة ص ١٦

عرضنا وهكذا الشأن في «موقف وداع» و«شهر العسل» و«العالم الاخر» أي أن تكرار الصيغة المعينة راجع إلى الإحتياج الشديد إليها لتأكيد معنى ما أو الضغط عليه ولملاءمتها للحال التي تتعرض لها الشخصية.

ملحق

بيليوجرافيا لقصص نجيب محفوظ القصيرة المنشورة من ٣/٨/١٩٣٤ إلى نهاية عام ١٩٧٢

لماذا هذه الببليوجرافيا ؟

اقتضت طبيعة هذا البحث أن أتعامل مع كل قصص نجيب محفوظ القصيرة، سواء التي نشرها في الدوريات، والصحف المختلفة، أم التي ضمنها مجموعاته الثمان.. ولقد اتضح خلال رصدي لتلك القصص الوفيرة — ضرورة اعداد ببليوجرافيا تاريخية لها تخدم مجموعة من الأهداف الهامة :
فهي توفر امكانية بحث القصص بدقة توصل الدارس إلى استخلاص أسس تطورها الفني على مدى ما يقرب من الأربعين عاما.

وتوقف الباحثين على الاماكن التي نشر فيها الكاتب قصصه، وبخاصة الأولى منها التي لا يكاد يعرفها قراء الأدب المصري وفضلا عن أنها تسهل مهمة الحصول على تلك القصص، فهي تطلع القراء على الرقعة الأدبية التي كان يتحرك فوقها نجيب محفوظ البداية.

وهكذا وجدتني أقوم بمباشرة كل الدوريات، والصحف الصادرة في الفترة من عام **١٩٣٤**، وهو العام الذي شهد أول قصة قصيرة لنجيب محفوظ وحتى نهاية عام **١٩٧٢** وهو العام الذي جعلته نهاية لبحثي. ولقد رافقني في رحلتي بين مختلف الدوريات، ومختلف السنين ايضا ثلاثة اعمال هي على التوالي :

١ — الكشاف التحليلي للصحف والمجلات العربية : اعداد لجنة الفهارس العربية. وهو يتناول الفترة من عام **١٩٦١** إلى عام **١٩٦٧** وقد صدر عام **١٩٦٧**م.

٢ — دليل القصة المصرية القصيرة.. للدكتور سيد حامد النساج حصر فيه القصص المصرية القصيرة من سنة **١٩١٠** الى سنة **١٩٦١** وقد ظهر عام **١٩٧٢**.

٣ — ببليوجرافيا : وحدة اللغة العربية بالجامعة الأمريكية — القاهرة —

اشراف الدكتورين حمدي السكوت، ومارسدن جونز «وقد نشرت بالجديد» في ١٩٧٣/١/١.

ورغم أن هذه الاعمال الثلاثة قد تعرضت ـ بالحصر ـ لانتاج الكاتب مع من تعرضت لهم من الكتاب المصريين لكنني قد ارتأيت المضي في عمل ببليوجرافي مستقل لقصص الكاتب وحده لكثرة عددها ـ كما ذكرت ـ من جهة، ولبروز عدة حقائق بعد فحصي لتلك الأعمال من جهة ثانية :

الحقيقة الأولى : أن الكشاف التحليلي اكتفى برصد الأعمال الأدبية التي صدرت فيما بين عام ١٩٦١ ، ١٩٦٧ ، وذلك يعني أنه قد أغفل كل ما ظهر للكاتب من قصص قبل عام ١٩٦١ بالاضافة إلى أن الكشاف لم يثبت سوى بعض من قصص نجيب محفوظ التي نشرها بين التاريخين المذكورين .

الحقيقةالثانية : أن دليل القصة المصرية القصيرة المحدد بعام ١٩١٠ ـ ١٩٦١ لم يثبت بعض قصص الكاتب المنشورة خلال هذه الفترة كما سنرى بعد قليل . وأخطأ تارة في التأريخ لبعض القصص ، وأخرى في رقم الصفحة من المجلة أو الصحيفة ، وثالثة في « عنوان القصة » كما سنرى أيضا بعد قليل .

الحقيقة الثالثة : أن دليل الجامعة الأمريكية لم يراع الدقة في ذكر تاريخ بعض القصص من ناحية وأخطأ في رقم الصفحة من الدورية من ناحية ثانية ، وخلط من ناحية ثالثة بين نجيب محفوظ وآخر لمجرد تشابها في الاسم[1] .

وهكذا كان من الضروري ، إعداد ببليوجرافيا جديدة ، مستقلة ، وكاملة ودقيقة ، تقتصر على قصص الكاتب التي تلقتها البيئة الأدبية المصرية منذ عام ١٩٣٤ وحتى نهاية عام ١٩٧٢ . ولقد أحصيت هذه القصص فبلغ عددها

---

(١) أفاد أن لنجيب محفوظ قصة بعنوان « مرضى الوهم » نشرت في مجلة الوادي ، بتاريخ ١٩٤٧/١١/١٤ ، وتعليقنا : إن ما ذكره ليس قصة لنجيب محفوظ وانما هو مقال علمي للطبيب المشهورالدكتور نجيب محفوظ باشا . (انظر الببليوجرافيا ص ٤٢ من مجلة الجديد ١٩٧٣/١/١ .

« ١٥٤ »[١] قصة ، وجدت (٤٨) قصة منها منشورة في المجلات ولم تضمها أية مجموعة من مجموعاته القصصية حتى الآن ، وقام بنشر (٨٩) قصة في المجلات المختلفة وصحيفة الأهرام وضمنها مجموعاته بالإضافة إلى (١٧) قصة لم يسبق له أن نشرها في مجلة أو صحيفة . هذا واني لأرجو أن أكون قد اقتربت من الصواب وأنا أعد هذا العمل البيليوجرافي لقصص الكاتب الذي اشتهر لفترة طويلة بـأنه روائي أكثر منه كاتب قصة قصيرة .

(١) في كتابه « المنتمي في أدب نجيب محفوظ » ص ٢٩٤ ، زعم الناقد المعاصر غالي شكري أن نجيب محفوظ كتب في بدء حياته الأدبية « حوالي خمسمائة أقصوصة » - فاذا صح هذا الزعم ، يكون له عدد من القصص يفوق عدد القصص التي أحصيتها، لم تقع عليه يدي ولكن نجيب محفوظ خلال لقائي الخاص معه في مقهى بترو بالاسكندرية في ١٧/٧/١٩٧٤ - أوضح لي أنه كتب حوالي ٣٠٠ قصة قصيرة في مطلع حياته الأدبية ، نشر بعضها في الصحف وأحجم عن نشر البعض الآخر لأسباب فنية ، وعندما سألته عن إمكانية الاطلاع على ما قد أحجم عن نشره من قصص ذكر أنه لم يعد يعلم عنه شيئا

أولاً : قصص منشورة في المجلات وصحيفة الأهرام :

الرقم	عنوان القصة	وسيلة النشر	العدد	تاريخ النشر	الصفحة	المجموعة التي نشرت بها	الصفحة
١	ثمن الضعف	المجلة الجديدة الاسبوعية	٦	٣/٨/١٩٣٤	٣٠	–	–
٢	أدلة الاتهام	المجلة الجديدة الاسبوعية	١٢	١٤/٩/١٩٣٤	١٦	–	–
٣	وفاء	المجلة الجديدة الاسبوعية	٢٥	٥/١٠/١٩٣٤	١٢	–	–
٤	مأساة الغرور[1]	المجلة الجديدة الاسبوعية	١٧	١٩/١٠/١٩٣٤	١١	–	–
٥	ملوك جوف الارض	المجلة الجديدة الاسبوعية	١٩	٢/١١/١٩٣٤	١٦	–	–
٦	الحلم واليقظة[2]	المجلة الجديدة الاسبوعية	٢٣	٣٠/١٢/١٩٣٤	١٧	–	–
٧	البحث عن زوج	المجلة الجديدة الاسبوعية	٢٥	١٤/١٢/١٩٣٤	١٤	–	–
٨	العرافة[3]	المجلة الجديدة الاسبوعية	٣٢	١/١٢/١٩٣٥	١٨	–	–
٩	حكمة الحموي[4]	المجلة الجديدة الاسبوعية	٩١	٨/٣/١٩٣٦[5]	٢٤	–	–
١٠	راقصة من برديس[6]	المجلة الجديدة الاسبوعية	٩٧	٢٩/٤/١٩٣٦	٢٣	–	–

(١) لم يثبت دليل القصة المصرية هذه القصة .

(٢) أثبتتها ببليوجرافية الجامعة الأمريكية بعنوان « العلم واليقظة » والصحيح ما ذكرت .

(٣) غير مثبته في دليل القصة المصرية .

(٤) غير مثبتة في دليل القصة المصرية .

(٥) أخطأت ببليوجرافية الجامعة الأمريكية حيث ذكرت أن تاريخ النشر هو ١١/٣/١٩٣٦ .

(٦) حرّف الدليلان المذكوران العنوان إلى « راقصة من بترديس » .

١١	الشر المعبود	المجلة الجديدة الاسبوعية	١٠١	٢٧/٥/١٩٣٦	٢٣	همس الجنون	–
١٢	تبحث عن زوج	مجلتي	١١ مجلد ٧	١١/٧/١٩٣٧	٤٥	–	–
١٣	خيانة في رسائل	الرواية	١٢	١٥/٧/١٩٣٧	٧٢١	همس الجنون	٥٠
١٤	مهر الوظيفة[1]	الرسالة	٢١٤	٩/٨/١٩٣٧	١٣١٢	–	–
١٥	قناع الحب[2]	مجلتي	٣ مجلد ٨	١٥/٨/١٩٣٧	١٢٣٠	–	–
١٦	المرض المتبادل	الرواية	١٦	١٦/٩/١٩٣٧	٩٨٢[3]	همس الجنون	٢٧٠
١٧	الحظ	الرواية	١٨	١٦/١٠/١٩٣٧	١١٢٢	–	–
١٨	الدهر المعلم	الرواية	٢٤	١٥/١/١٩٣٨	١٥١٩	–	–
١٩	أول ابريل	الرواية	٢٥	١/٢/١٩٣٨	٣١	–	–
٢٠	الذكرى[4]	الرواية	٢٨	١٥/٣/١٩٣٨	٢٠٥	–	–
٢١	ثمن زوجة	الرواية	٣٤	١٥/٦/١٩٣٨	٥٤٦	–	–

(١) سجلت ببليوجرافيا الجامعة الأمريكية خطأ أن تاريخ النشر هو ٧/٨/١٩٣٧

(٢) لم يذكرها الدليلان المذكوران .

(٣) اوضح دليل القصة المصرية أنها نشرت في ص ٨٩٢ والصحيح ما ذكرنا .

(٤) لم يسجلها الدليلان السابقان

٢٢	أحزان الطفولة	الرواية	٣٥	١٩٣٨/٧/١	٥٨١	–	–
–							
٢٣	نكث الامومة	الرواية	٣٧	١٩٣٨/٨/١	٧١٢	همس الجنون	٢٢٤
٢٤	حكمة الموت	الرواية	٣٨	١٩٣٨/٨/١٥	٧٦١	–	–
٢٥	موت الحب	الرواية	٣٩	١٩٣٨/٩/١	٨١٦	–	–
٢٦	فتاة العصر	الرواية	٤٣	١٩٣٨/١١/١	١٠٥٥	–	–
٢٧	ثمن الامومة	مجلتي	٢ مجلد ١٣	١٩٣٨/١١/٨	٨٩	–	–
٢٨	عفو الملك أسر كافٍ[1]	الرواية	٤٥	١٩٣٨/١٢/١	١١٥٢	–	–
٢٩	روض الفرج	الرواية	٤٦	١٩٣٨/١٢/١٥	١٢٠٤	همس الجنون	١٢٠
٣٠	الزيـف	الرواية	٤٧	١٩٣٩/١/١	١٢٤٢	همس الجنون	١٢
٣١	كيدهن	الرواية	٤٨	١٩٣٩/١/١٥	٢٠	همس الجنون	١٠٦
٣٢	الأراجوز المحزن	الرواية	٤٩	١٩٣٩/٢/١[2]	٧٢	–	–
٣٣	الكـرة	الرواية	٥١	١٩٣٩/٣/١	١٧٠	–	–
٣٤	يقظة المومياء	الرواية	٥٣	١٩٣٩/٤/١	٢٨٢	همس الجنون	٨٦
٣٥	هذا القرن	الرواية	٥٥	١٩٣٩/٥/١	٣٩٤	همس الجنون	١٣٦

(١) حرفت ببليوجرافيا الجامعة الأمريكية العنوان إلى عفو الملك أمر كاف .

(٢) المرجع السابق أثبت خطأ أن تاريخ النشر هو ١٩٣٩/٦/١٥ .

٣٦	الشريدة	الرواية	٥٧	١٩٣٩/٦/١	٥٠٦	همس الجنون	٣٠
٣٧	حياة للغير(١)	الرواية	٥٩	١٩٣٩/٧/١	١٠٣٣	–	–
٣٨	التل الكبير	الرواية	٦١	١٩٣٩/٨/١	٧٣٩	–	–
٣٩	الورقة المهلكة	الرواية	٦٣	١٩٣٩/٩/١	٨٤٧	همس الجنون	١٨٦

(١) يلاحظ أن القصص من رقم ٣٠ ، ٣١ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ـ نشرها المؤلف من قبل ضمن مجموعته القصصية الأولى همس الجنون عام ١٩٣٨ . والحق أن التاريخ ١٩٣٨ كزمن لنشر تلك المجموعة ، لا نطمئن إليه كثيرا ، رغم أن تواريخ قائمة كتب المؤلف تؤكد صحته . وعدم الاطمئنان راجع إلى أن بعض قصص تلك المجموعة تقع أحداثها في زمن لاحق لتاريخ نشر المجموعة ، على نحو ما نجد في حدث قصة « بذلة الأسير » التي تصور موقفا أثناء الحرب العالمية الثانية ، فهل نقول إن الكاتب يضيف قصصا للطبعات التي تلت الطبعة الأولى ، أم نقول مع المؤلف نفسه : إن همس الجنون ـ صدرت عام ١٩٤٧ لأول مرة ، وأن حكاية ظهورها ١٩٣٨ ، إنما هو تصرف شخصي من الناشر . راجع بحث نجيب محفوظ والقصة القصيرة للدكتور حمدي السكوت في مجلة الثقافة العربية ليبيا عدد نوفمبر ١٩٧٥ ص ٩ إلى ٣١

٤٠	الشر المعبود[1]	الرواية	٦٦	١٩٣٩/١٠/١٥	٩٧٨	همس الجنون	–
٤١	الرجل الذي لا يقاوم	الرسالة	٣٦٣	١٩٤٠/٦/١٧	١٠٣٣	–	–
٤٢	حلم ساعة	الرسالة	٣٦٧	١٩٤٠/٧/١٥	١١٧٦	همس الجنون	٢٠٨
٤٣	التطوع للعذاب	الرسالة	٣٨٢	١٩٤٠/١٠/٢٨	١٦٤٢[2]	–	–
٤٤	فتوة العطوف	الرسالة	٣٨٣	١٩٤٠/١١/٤	١٩٦٩	–	–
٤٥	عبث أرستقراطي	الرسالة	٣٨٧	١٩٤٠/١٢/٢	١٧٧٣	همس الجنون[3]	٢٩٠
–	–						
٤٦	الحب والسحر	الرسالة	٣٩٣	١٩٤١/١/١٣	٥٤	–	–
٤٧	مرض طبيب القلوب	الرسالة	٤٠٢	١٩٤١/٣/١٧	٣٤٣	همس الجنون بعنوان مرض طبيب	٢٩٨
٤٨	الهذيان	الرسالة	٤٠٥	١٩٤١/٤/٧	٥١٨	همس الجنون	٧٦

(١) سبق للكاتب أن نشر قصة بنفس العنوان عام ١٩٣٦ (أنظر البيليوجرافيا ص ٣٤٧). وتطرق نفس الموضوع ، ولكن هذه القصة تعتمد البيئة الفرعونية ، بينما الأخرى تعتمد البيئة المصرية الحديثة .

(٢) دليل القصة المصرية ذكر أن رقم الصفحة هو ٧٤٢ والصحيح ما ذكرنا .

(٣) تأكيداً آخر على أن همس الجنون لم تظهر في عام ١٩٣٨ .

٤٩	القيء	الرسالة	٤١٨	١٩٤١/٧/٧	٨٨٢[1]	–	–
٥٠	عودة سنوهي	الثقافة	١٣٣	١٩٤١/٧/١٥	١٢	–	–
٥١	ثمن السعادة	الرسالة	٤٢٠	١٩٤١/٧/٢١	٩٣٨	همس الجنون	٢٠٠
٥٢	مفترق الطرق	الرسالة	٤٢٣	١٩٤١/٨/١١	١٠٢٢	همس الجنون	٢٥٤
٥٣	بعد عشرة اعوام	الثقافة	١٥٥	١٩٤١/١٢/١٦	١١ ـ ١٣	–	–
٥٤	بدلة الاسير	الرسالة	٤٤٦	١٩٤٢/١/١٩[2]	٨١	همس الجنون	١٦٢
٥٥	ليلة الغارة[3]	الثقافة	١٦٢	١٩٤٢/٢/٣	١٦٤	–	–
٥٦	سرقة بغير سارق	الثقافة	١٨٢	١٩٤٢/٦/٢٣	١٨	–	–
٥٧	الأماني الضائعة	الساعة ١٢[4]	٧	١٩٤٢/٧/٢	٨	–	–
٥٨	اكل العيش يجب[5]	الساعة ١٢[6]		١٩٤٢/٧/٣٠	١٠	همس الجنون بعنوان من مذكرات شاب	–
٥٩	حضرة رؤوف أفندي	الثقافة	١٩٠	١٩٤٢/٨/١٨		–	–

(١) دليل القصة المصرية ذكر أن رقم الصفحة هو ٧٨٢ والصحيح ما ذكرنا .

(٢) تأكيد ثالث على أن همس الجنون لم يظهر في عام ١٩٣٨ وإنما عام ١٩٤٧ .

(٣) لم يشر إليها دليل القصة المصرية .

(٤) ذكرت ببليوجرافية الجامعة الأمريكية أن عنوان المجلة هو الساعة والصحيح ما ذكرنا

(٥) نشرت بهمس الجنون بعنوان « من مذكرات شاب » وقد أوردها الدليلان السابقان على أنها قصة مختلفة .

(٦) ذكرت ببليوجرافية الجامعة الأمريكية أن عنوان المجلة هو الساعة . والصحيح ما ذرنا .

٦٠	غاب القط	الساعة ١٢[1]	١٥	١٩٤٢/٨/٢٧	١٠	-	-
٦١	موعد غرام	الساعة ١٢[2]	٢٥	١٩٤٢/١١/٥	١٠	-	-
٦٢	الحالم بسوق العيش	الساعة ١٢	٣١	١٩٤٣/٢/٤	١٢	-	-
٦٣	نحن رجال	الساعة ١٢	٣٥	١٩٤٣/٤/٢٩	١٥	همس الجنون	١٦٨
٦٤	الكلمة الاخيرة	الساعة ١٢	٤٠	١٩٤٣/٦/٢٤	١٧	-	-
٦٥	مائة جنيه	الساعة ١٢	٤٣	١٩٤٣/٧/١٥	١٩	-	-

(٢،١) ذكرت ببليوجرافية الجامعة الأمريكية أن عنوان المجلة هو « الساعة » والصحيح ما ذكرنا .

٦٦	اصلاح القبور[١]	الساعة ١٢	٤٦	١٩٤٣/٨/٢٦	١٤	همس الجنون	٢٦٢
٦٧	عمي حسن	الرسالة	٥٦٦	١٩٤٤/٥/٨	٣٩٩	-	-
٦٨	همس الجنون	الرسالة	٦٠٧	١٩٤٥/٢/١٩	١٧٨	همس الجنون	٤
٦٩	صوت من العالم الآخر	الرسالة	٦١٥، ٦١٦، ٦١٧	١٦، ٢٣، ١٩٤٥/٤/٣٠	٣٩، ٤٢٣، ٤٤٩	همس الجنون[٢]	٣١٢
٧٠	حزن وسرور	الرسالة	٦٣٤	١٩٤٥/٨/٢٧	٩٣٣	-	-
٧١	مرأة في رجل[٣]	كليوباترة	١	١٩٤٦/٨/٢٦	٤	-	-
٧٢	قتيل بريء	كليوباترة	٣	١٩٤٦/٩/٩	٣	-	-

(١) نشرها المؤلف في الرسالة الجديدة بعنوان : لك ما تشاء ع ٥٤ سبتمبر سنة ١٩٥٨ .

(٢) لم يوردها الدليلان السابقان ، وهي كما نشرت في مجلة الرسالة مصدرة بمقدمة منفصلة عن الحدث استبعدها الكاتب حينما ضمنها مجموعة همس الجنون .

(٣) ذكر الدليلان السابقان أن العنوان امرأة في رجل .

٧٣	على البلاج [1]	القصة	٢١	١٩٥٠/٨/٥	٤	–	–
٧٤	جوار الله	الأهرام	٢٧٠٦٨	١٩٦١/١/٢٠	١٢	دنيا الله –	٢٧
٧٥	دنيا الله	الأهرام	٢٧٠٧٥	١٩٦١/١/٢٧	١٢	دنيا الله	٥
٧٦	موعد	الأهرام	٢٧٠٩٦	١٩٦١/٢/١٧	١٢	دنيا الله	٧٩
٧٧	الجامع في الدرب	الأهرام	٢٧١١٧	١٩٦١/٣/١٠	١٢	دنيا الله	٦١
٧٨	قاتل	الأهرام	٢٧١٤٥	١٩٦١/٤/٧	١٢	دنيا الله	٩٥
٧٩	زينة	الأهرام	٢٧١٥٩	١٩٦١/٤/٢١	١٢	دنيا الله	١٣٥
٨٠	زعبلاوي	الأهرام	٢٧١٨٠	١٩٦١/٥/١٢	١٢	دنيا الله	١٥٧
٨١	ضد مجهول	الأهرام	٢٧١٩٤	١٩٦١/٥/٢٦	١٢	دنيا الله	١١٣
٨٢	كلمة في الليل	الأهرام	٢٧٢٢٢	١٩٦١/٦/٢٣	١٢	دنيا الله	١٨٩
٨٣	حنظل والعسكري	الأهرام	٢٧٣٥٥	١٩٦١/١١/٣	١٢	دنيا الله	٢١٧
٨٤	صورة قديمة	الأهرام	٢٧٣٨٢ [2]	١٩٦١/١٢/١	١٢	دنيا الله	٢٤٥
٨٥	مندوب فوق العادة	الأهرام	٢٧٤١٨	١٩٦٢/١/٥	١٢	دنيا الله	٢٣١
٨٦	الجبار	الأهرام	٢٧٤٦٠	١٩٦٢/٢/١٦	١٢	دنيا الله	١٧٧
٨٧	حادثة	الأهرام	٢٧٤٦٧	١٩٦٢/٢/٢٣	١٢	دنيا الله	٢٠٥
٨٨	بيت سيء السمعة	الأهرام	٢٧٥٠٣	١٩٨٢/٣/٣٠	١٢	بيت سيء السمعة	٦٥
٨٩	الصمت	الأهرام	٢٧٥٣٠	١٩٦٢/٤/٢٧	١٢	بيت سيء السمعة	٤٩
٩٠	حلم نصف الليل	الأهرام	٢٧٥٥٨	١٩٦٢/٥/٢٥	١٢	بيت سيء السمعة	١٩

(١) اشترك مع نجيب محفوظ في صياغتها الأديبان صالح جودت وعبد الحميد جودة السحار ، وقد كتب الأول المقطع الأول منها ، ثم تلاه نجيب محفوظ بالمقطع الثاني .واختتمها السحار بالمقطع الأخير . والقصة غير واردة في دليل القصة المصرية بينما أشارت إليها ببليوجرافيا الجامعة الامريكية .

(٢) ذكر دليل القصة المصرية أن رقم الصفحة هو ٧٧٣٨٢ والصحيح ما ذكرنا

٩١	الخوف	الأهرام	٢٧٥٨٦	٢٢/٦/١٩٦٢	١٢	بيت سيء السمعة	١٠٧
٩٢	قبيل الرحيل	الأهرام	٢٧٧٢٧	٩/١١/١٩٦٢	١٢	بيت سيء السمعة	٧
٩٣	قوس قزح	الأهرام	٢٧٧٦٢	١٤/١٢/١٩٦٢	١٢	بيت سيء السمعة	٣٥
٩٤	نصف الدين[1]	الأهرام	٢٧٧٩٧	١٨/١/١٩٦٣	١٢	-	-
٩٥	كلمة في السر	الأهرام	٢٧٨٣٢	٢٢/٢/١٩٦٣	١٢	بيت سيء السمعة	٩٣
٩٦	القهوة الخالية	الأهرام	٢٧٨٦٠	٢٢/٣/١٩٦٣	١٢	بيت سيء السمعة	٧٩
٩٧	الرماد	الأهرام	٢٧٨٩٥	٢٦/٤/١٩٦٣	١٢	بيت سيء السمعة	١٢٥
٩٨	سوق الكانتو	الأهرام	٢٧٩٣٠	٣١/٥/١٩٨٣	١٢	بيت سيء	١٥١
٩٩	البرج المائل[2]	الأهرام	٢٨٠٠٠	٩/٨/١٩٦٣	١٢	–	–
١٠٠	الختام	الأهرام	٢٨٠٢٨	٦/٩/١٩٦٣	١٢	بيت سيء السمعة	١٣٩
١٠١	يوم حافل	الأهرام	٢٨١٥٤	١٠/١/١٩٦٤	١٢	بيت سيء السمعة	٢٥٥
١٠٢	موجة حر	الأهرام	٢٨١٧٥	٣١/١/١٩٦٤	١٢	بيت سيء السمعة	٢٢٣
١٠٣	لونابارك	الأهرام	٢٨٢١٧	١٣/٣/١٩٦٤	١٢	بيت سيء السمعة	٢٠٩
١٠٤	وجهاً لوجه	الأهرام	٢٨٢٥٩	٢٤/٤/١٩٦٤	١٢	بيت سيء السمعة	١٦٥
١٠٥	عابروا السبيل	الأهرام	٢٨٣٢٩	٣/٧/١٩٦٤	١٤	بيت سيء السمعة	٢٣٧

(١) ، (٢) لم يضم الكاتب قصة نصف الدين ، وقصة البرج المائل إلى أيّ من مجموعاته .

م	القصة	مكان النشر	العدد	التاريخ		المجموعة	الصفحة
١٠٦	الهارب من الإعدام	الأهرام	٢٨٣٧٨	١٩٦٤/٨/٢١	١٢	بيت سيء السمعة	١٧٩
١٠٧	سائق القطار	الأهرام	٢٨٤١٣	١٩٦٤/٩/٢٥	١٢	بيت سيء السمعة	١٩٥
١٠٨	كلمة غير مفهومة	الأهرام	٢٨٥٠٤	١٩٦٤/١٢/٢٥	١٢	خمارة القط الاسود	٦
١٠٩	الصـدى	الاهرام	٢٨٦٦٥	١٩٦٥/٦/٤	١٢	خمارة القط الاسود	١٨
١١٠	الخلاء	الاهرام	٢٨٦٧٩	١٩٦٥/٦/١٨	١٢	خمارة القط الاسود	٣٢
١١١	صوت مزعج	الاهرام	٢٨٧٣٦	١٩٦٥/٨/١٣	١٣	خمارة القط الاسود	٢٤٦
١١٢	صورة	الاهرام	٢٨٧٤٩	١٩٦٥/٨/٢٧	١٢	خمارة القط الاسود	٣٣٢
١١٣	حلم	الاهرام	٢٨٩٠٣	١٩٦٦/١/٢٨	١٤	خمارة القط الاسود	١٩٠
١١٤	جنة الاطفال	الاهرام	٢٨٩١٧	١٩٦٦/٢/١١	١٢	خمارة القط الاسود	٨٦
١١٥	البارمان	الاهرام	٧٨٩٣١	١٩٦٦/٢/٢٥	٢٠	خمارة القط الاسود	٤٦
١١٦	رحلة	الاهرام	٢٨٩٥٢	١٩٦٦/٣/١٨	١٢	خمارة القط الاسود	٢٠٤
١١٧		الاهرام	٢٨٩٨٠	١٩٦٦/٤/١٥	١٥	خمارة القط الاسود	٧٤
١١٨	المتهم[1]	الأهرام	٢٩٠٢٢	١٩٦٦/٥/٢٧	١٣	خمارة القط الاسود	٦٠
١١٩	المسطول والقنبلة	الاهرام	٢٩١٠٦	١٩٦٦/٨/١٩	١٢	خمارة القط الاسود	٢١٨
١٢٠	معجزة	مجلة نادي القصة	ع الأول	١٩٦٨/٤/١	١١	خمارة القط الأسود	

(١) ذكرت ببليوجرافية الجامعة الأمريكية ، أن هذه القصة لم تضف إلى مجموعة (ص ٤٢) والواقع يخالف ذلك ، لأن القصة منشورة في مجموعة خمارة القط الأسود .

		القصة	الاول	١/٤/١٩٦٨	١١	خمارة القط الاسود	١٢٦
١٢١	الحاوي خطف الطبق	الاهرام	٢٩٧٠١	٥/٤/١٩٦٨	١٢	تحت المظلة	٦٥
١٢٢	تحت المظلة	الأهرام	٢٩٧٧٨	٢١/٦/١٩٦٨	١٢	تحت المظلة	٣
١٢٣	الوجه الآخر	الأهرام	٢٩٧٩٩	١٢/٧/١٩٦٨	١٢	تحت المظلة	٤٧
١٢٤	النوم	الأهرام	٢٩٨٢٧	٩/٨/١٩٦٨	٦	تحت المظلة	١٧
١٢٥	ثلاثة أيام في اليمن	الاهرام	٢٩٨٦٩	٢٠/٩/١٩٦٨	٦,٧	تحت المظلة	٨١
١٢٦	حارة العشاق	الاهرام	٣٠٣٣١	٢٦/١٢/١٩٦٩	٦,٧	حكاية بلا بداية ولا نهاية	٩٩
١٢٧	روح طبيب القلوب	مجلة الهلال	العدد ٢ السنة ٧٨	١/٢/١٩٧٠	٧٠	شهر العسل	١١٥
١٢٨	موقف وداع	مجلة الهلال	العدد ٣ السنة ٧٨	١/٣/١٩٧٠	٧٠	شهر العسل	١٥١
١٢٩	فنجان شاي	مجلة الهلال	العدد ٤ السنة ٧٨	١/٤/١٩٧٠	٤	شهر العسل	٧٥

١٣٠	العالم الآخر	مج. الهلال	العدد٥ السنة ٧٨	١٩٧٠/٥/١	١٤	شهر العسل	٣٥
١٣١	وُليد العناء	الأهرام	٣٠٤٦٤	١٩٧٠/٥/٨	٦٠	شهر العسل	١٨٥
١٣٢	شهر العسل	مجلة الهلال	العدد ٦ السنة ٧٨	١٩٧٠/٦/١	٩٨	شهر العسل	٣
١٣٣	نافذة فوق الدور الخامس والثلاثين	الأهرام	٣٠٥٦٩	١٩٧٠/٨/٢١	٦	شهر العسل	٢٢٣
١٣٤	روبابيكيا	الأهرام	٣٠٥٩٧	١٩٧٠/٩/١٨	٦	حكاية بلا بداية ولا نهاية	١٥٩
١٣٥	الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين	الأهرام	٣٠٦٩٥	١٩٧٠/١٢/٢٥	٦	حكاية بلا بداية ولا نهاية	٢٠٦
١٣٦	تحقيق	الأهرام	٣١٠٥٩	١٩٧١/١٢/٢٤	٧،٦	الجريمة	٥٥
١٣٧	الطبول . الطبول . الطبول .	الأهرام	٣١٢٣٤	١٩٧٢/٦/١٦	٦	الجريمة	١٠٣
١٣٨	المقابلة السامية	الأهرام	٣١٢٦٩	١٩٧٢/٧/٢١	٦	الجريمة	١٦٣

ثانياً قصص ضمها المؤلف الى مجموعاته المختلفة، ولم يسبق نشرها في أية صحيفة او مجلة

الرقم	عنوان القصة	المجموعة التي نشرت بها	الصفحة
١	الجوع	همس الجنون	١٥٤
٢	الثمن	همس الجنون	٢١٨
٣	حياة مهرج	همس الجنون	٢٨٠
٤	فلفل	همس الجنون	٣٠٨
٥	فردوس	خمارة القط الاسود	٩٨
٦	الرجل السعيد	خمارة القط الاسود	١١٠
٧	المجنونة	خمارة القط الاسود	١٤٢
٨	خمارة القط الاسود	خمارة القط الاسود	١٥٦
٩	زيارة	خمارة القط الاسود	١٧٠
١٠	شهرزاد	خمارة القط الاسود	٧٦٠
١١	الظلام	تحت المظلة	٣٣
١٢	حكاية بلا بداية ولا نهاية	حكاية بلا بداية ولا نهاية	٤
١٣	عنبر لولو	حكاية بلا بداية ولا نهاية	٢٤٦
١٤	الحجرة رقم ١٢	الجريمة	٨٦
١٥	العرى والغضب	الجريمة	١٣٥
١٦	الجريمة	الجريمة	١٤٩
١٧	أهــلاً	الجريمة	١٨٢

خـاتمـة

حاولت في هذا البحث أن أقدم صورة متكاملة، صحيحة ودقيقة لفن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ عن طريق تناول «العناصر الفنية» التي تشكل «البناء الفني» للقصة، وذلك على ضوء «قراءة شاملة» لكل قصص الكاتب القصيرة، و«قراءة فاحصة» لتلك القصص المختارة للدراسة، التي مثلث ثلاث مستويات فنية مختلفة. وأوضحت خلال الحديث عن كل مستوى — بالاعتماد على النص المثبت المقروء قراءة تحليلية — مدى اجتهاد الكاتب في تطوير العنصر الفني حال استخدامه، وأسس هذا التطوير.

وأعتقد أنه حيال هذه الصورة لفن القصة القصيرة عند الكاتب لا يمكن أن يستمر الزعم القائل بأن نجيب محفوظ كاتب روائي فحسب. أو الزعم بأن قصصه ليست سوى «اسكتشات» وتجارب لأعماله الروائية. فنجيب محفوظ يجب النظر إليه على أنه كاتب رواية وقصة قصيرة معا.

وقد ألحقت هذا البحث بملحق يضم «ببليوجرافيا» أو دليلا لقصصه القصيرة المنشورة منذ أواخر عام **١٩٣٤** وحتى نهاية عام **١٩٧٢**، في المجلات المختلفة، وملحق صحيفة الاهرام الأسبوعي، وهي صدى لدواعي، وأغراض ذكرتها في تقديمي لهذه الببليوجرافيا.

وعلى الرغم من إدراكي بأنني قد أعطيت كل «نقطة» من نقاط هذا البحث — حقها في الدراسة والمعاناة والصبر والتأمل، لكني أعتقد اعتقادا راسخا بأن فن القصة القصيرة لدى الكاتب، لم تقل فيه الكلمة الأخيرة بعد، وأن مزيدا من البحث بمقدوره أن يظهر ما خفى — عني على الأقل

ـ من فن هذا الكـاتب العظيم الذي تصور البعض ـ فيما يتعلق بفنه الروائي أن الكلمة الاخيرة قيلت في رواياته منذ سنوات، ففوجئوا بالدراسات الجـديدة والجادة التي تعمقت مرة أخرى تلك الروايات المدروسة وقدمت تصورا جديدا ومختلفا عما قيل عنها من قبل [1]

---

(١) ١ ـ نبيل راغب قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ . دار الكاتب. القاهرة ١٩٦٧.
٢ ـ الدكتور محمود الربيعي : قراءة الرواية ـ دار المعارف ١٩٧٤.

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

ثانيًا : المراجع

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

(أ) مجموعات نجيب محفوظ القصصية :

١ ــ همس الجنون. مكتبة مصر ط (٦) ــ ١٩٦٩.
٢ ــ دنيا الله. مكتبة مصر ط (٣) ــ ١٩٦٣.
٣ ــ بيت سيء السمعة. مكتبة مصر ط (٣) ــ ١٩٧٢.
٤ ــ خمارة القط الاسود. مكتبة مصر ط (١) ــ ١٩٦٨.
٥ ــ تحت المظلة. مكتبة مصر ط (٢) ــ ١٩٧١.
٦ ــ حكاية بلا بداية ولا نهاية. مكتبة مصر ط (١) ــ ١٩٧١.
٧ ــ شهر العسل. مكتبة مصر ط (١) ــ ١٩٧١.
٨ ــ الجريمة. مكتبة مصر ط (١) ــ ١٩٧٣.

(ب) الدوريات :

١ ــ المجلة الجديدة الاسبوعية. مجموعة أعداد ــ «انظر : الملحق ــ البببليوجرافيا».
٢ ــ الرسالة. مجموعة أعداد ــ «انظر : الملحق ــ البببليوجرافيا».
٣ ــ الثقافة. مجموعة أعداد ــ «انظر : الملحق ــ البببليوجرافيا».
٤ ــ الرواية. مجموعة أعداد ــ «انظر : الملحق ــ البببليوجرافيا».
٥ ــ الساعة ١٢. مجموعة أعداد ــ «انظر : الملحق ــ البببليوجرافيا».
٦ ــ مجلتي . مجموعة أعداد ــ «انظر : الملحق ــ البببليوجرافيا».

٧ ـ كليوباترة : عددان. «انظر : الملحق ـ الببليوجرافيا».
٨ ـ الرسالة الجديدة. عدد واحد ـ «انظر : الملحق ـ الببليوجرافيا».
٩ ـ الاهرام. مجموعة أعداد ـ «انظر : الملحق ـ الببليوجرافيا».
١٠ ـ مجلة الهلال. مجموعة أعداد ـ «انظر : الملحق ـ الببليوجرافيا».
١١ ـ مجلة نادي القصة. عدد واحد ـ «انظر : الملحق ـ الببليوجرافيا».

ثانياً : المراجع :

(أ) ـ الكتب :

١ ـ الدكتور أحمد هيكل : الأدب القصصي والمسرحي في مصر ـ دار المعارف بمصر ط (١) ١٩٧١.
٢ ـ احمد عطية : مع نجيب محفوظ ـ دمشق ط (١) ١٩٧١.
٣ ـ ادوين موير : بناء الرواية. الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ القاهرة ط (١) ١٩٦٥.
٤ ـ Peter Westland literary Appreciatation -- London -- 1950
٥ ـ تشارلز مورجان : الكاتب وعالمه. ترجمة الدكتور شكري محمد عياد ـ سجل العرب ـ القاهرة ١٩٦٤.
٦ ـ جورج طرابيشي : الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية. دار الطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت ط (١) ١٩٧٣.
٧ ـ جورج ستينير وآخرون : حاضر النقد الادبي ترجمة الدكتور محمود الربيعي دار المعارف ط (١) ١٩٧٥.
٨ ـ حسين القباني : فن كتابة القصة. الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ القاهرة ط (١) ١٩٦٤.
٩ ـ روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة.

ترجمة الدكتور محمود الربيعي دار المعارف بمصر ط (١) ١٩٧٤
١٠ ـ الدكتور رشاد رشدي : فن القصة القصيرة ـ الانجلو المصرية ـ القاهرة ط (٢) ١٩٦٤ .
١١ ـ سليمان الشطي : الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ . المطبعة العصرية ـ الكويت ط (١) ١٩٧٦ .
١٢ ـ سلامة موسى : البلاغة العصرية . المطبعة العصرية ـ القاهرة ١٩٤٥ .
١٣ ـ الدكتورسيد حامد النساج :
(١) تطور فن القصة القصيرة في مصر ـ دار المعارف بمصر . ط (١) ١٩٦٨
(٢) دليل القصة المصرية القصيرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ط (١) ١٩٧٢ .

١٤ ـ الدكتور شكري محمد عياد :
(١) تجارب في الأدب والنقد . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ـ القاهرة . ط (١) ١٩٦٧ .
(٢) القصة القصيرة في مصر : معهد البحوث والدراسات العربية ـ القاهرة . ط (١) ١٩٦٨ .
١٥ ـ الدكتور صادق الحاني : المصطلح في الأدب الغربي . المكتبة العصرية ـ بيروت . ط (١) ١٩٦٨ .
١٦ ـ الدكتور طه محمود طه : القصة في الأدب الانجليزي . الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة . ط (١) ١٩٦٦ .
١٧ ـ الدكتور عبد الحكيم حسان : مقدمة (الجرح) مجموعة قصصية لحسن البنداري : لجنة النشر الجامعيين ـ القاهرة . ط (١) ١٩٧١ .
١٨ ـ الدكتور عبد الحميد يونس : الأسس الفنية في النقد الأدبي ـ دار المعرفة ـ القاهرة . ط (١) ١٩٥٨ .

١٩ ـ الدكتور عبد الحميد ابراهيم : القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ـ دار المعارف بمصر. ط (١) ١٩٧٣.
٢٠ ـ الدكتور عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه : دار الفكر العربي. القاهرة. ط (٣) ١٩٦٥.
٢١ ـ غالي شكري :
(١) المنتمي في أدب نجيب محفوظ : مكتبة الزناري ـ القاهرة. ط (١) ١٩٦٤.
(٢) صراع الأجيال في الأدب المعاصر : دار المعارف بمصر. ط (١) ١٩٧١.
٢٢ ـ فرانك اوكونور : الصوت المنفرد. الهيئة المصرية للتأليف والنشر. دار الكاتب العربي ـ القاهرة. ط (١) ١٩٦٩.
٢٣ ـ الدكتور لويس عوض :
(١) دراسات في أدبنا الحديث. دار المعارف بمصر. ط (١) ١٩٦١.
(٢) في الأدب الانجليزي الحديث : الانجلو المصرية ـ القاهرة. ١٩٥٠.
٢٤ ـ ليون ايدل : القصة السيكلوجية ترجمة الدكتور محمود السمرة ـ المكتبة الاهلية ـ بيروت. ط (١) ١٩٥٩.
٢٥ ـ الدكتور محمود الربيعي :
(١) مقالات نقدية : مكتبة الشباب ـ القاهرة ط (١) ١٩٧٨.
(٢) قراءة الرواية : دار المعارف بمصر. ط (١) ١٩٧٤.
٢٦ ـ الدكتور محمود حامد شوكت : الفن القصصي في الأدب المصري الحديث : دار الفكر العربي ـ القاهرة. ط (١) ١٩٥٦.
٢٧ ـ محمود تيمور : دراسات في القصة والمسرح : دار مطابع الشعب ـ القاهرة.
٢٨ ـ محمود أمين العالم : تأملات في عالم نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ القاهرة. ط (١) ١٩٧٠.

٢٩ ــ الدكتور محمد حسن عبدالله : مقدمة في النقد الأدبي ــ دار البحوث العلمية ــ الكويت. ط (١) ١٩٧٥ .
٣٠ ــ الدكتور محمد يوسف نجم : فن القصة ــ دار الثقافة ــ بيروت . ط (٤) ١٩٦٣
٣١ ــ الدكتور محمود الشنيطي وآخرون : الكشاف التحليلي للصحف والمجلات ــ جامعة القاهرة. ط (١) ١٩٦٧ .
٣٢ ــ الدكتور محمد زغلول سلام : دراسات في القصة العربية الحديثة ــ منشأة دار المعارف ــ بالاسكندرية. ط (١) ١٩٧٣ .
٣٣ ــ الدكتور محمد غنيمي هلال :
(١) النقد الأدبي الحديث : دار النهضة العربية ــ القاهرة. ط (٤) ١٩٦٩ .
(٢) قضايا معاصرة في الأدب والنقد : نهضة مصر للطباعة والنشر ــ القاهرة. ط (١) .
٣٤ ــ منير البعلبكي : المورد ــ دار العلم للملايين ــ بيروت. ط (٧) ١٩٧٤ .
٣٥ ــ يحيى حقي : فجر القصة المصرية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة. ط (٢) ١٩٧٥ .

(ب) ــ الدوريات :

١ ــ مجلة الكاتب عدد يناير ١٩٦٣ (القاهرة).
٢ ــ مجلة الهلال : عدد يناير ١٩٧٠ .
٣ ــ مجلة المجلة : عدد مارس ١٩٧١ .
٤ ــ مجلة الثقافة العربية (ليبيا) عدد نوفمبر ١٩٧٥ .
٥ ــ البيان (الكويت) عدد يناير ١٩٧٢ .
٦ ــ The Encyclopedia Britanica -- Vol 20

محتوى البحث